

«Står og ser ut i nattemørket og vet at det bare kan bli verre»

Skuld, skam og etikk i Bror Hagemanns *Jakman* (2014)

Sunniva Gjengedal Knapstad



Masteroppgåve i nordisk, særlig norsk litteratur og språk i

Lektor- og adjunktprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

«Står og ser ut i nattemørket og vet at det bare
kan bli verre»

Skuld, skam og etikk i Bror Hagemanns *Jakman* (2014)

Sunniva Gjengedal Knapstad

© Sunniva Gjengedal Knapstad

2015

«Står og ser ut i nattemørket og vet at det bare kan bli verre». Skuld, skam og etikk i Bror Hagemanns *Jakman* (2014).

Sunniva Gjengedal Knapstad

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

Denne avhandlinga er ein analyse av Bror Hagemanns roman *Jakman* (2014). Oppgåva er bygd opp av ein estetisk analyse med vekt på sjanger og forteljarinstans(ar), og ein psykologisk-tematisk analyse av hovudpersonen med hovudvekt på skuld og skam. *Jakmans* hovudperson strevar med å vinne att balansen etter at dottera døydde av overdose. I møte med tenåringen Silje prøver han desperat å gjere opp for at han ikkje såg kor plaga dottera var. Han blir også heimsøkt av minne frå ein utfordrande og traumatisk oppvekst. Hypotesen min er at hovudpersonen er fanga i ein destruktiv spiral som det er vanskeleg eller umogleg å komme ut av, og at denne determinismen også må bli forstått i lys av *Jakmans* tilknytning til noir. I kapittel 2 argumenterer eg, ved hjelp av Kerstin Bergman og Willam Luhrs definisjonar av noir, for at trekk ved teksten og parateksten gir assosiasjonar til noir-tradisjonen. I tillegg viser eg at *Jakman* inneheld fleire freudianske uhyggelege element, som til dømes den mystiske skikkelsen Jakman, som fungerer som dobbeltgjengar. I kapittel 3 nyttar eg meg av narratologi for å undersøke *Jakmans* forteljar(ar). Romanen er hovudsakleg fortald i førsteperson eintal, men har også innslag av ein forteljar i førsteperson fleirtal. Denne vekslinga bidrar til å forsterke inntrykket av ein hovudperson som er på veg mot avgrunnen. Ved hjelp av Jakob Lothes beskrivingar av upålitelege forteljarar, argumenterer eg for at *Jakmans* hovudforteljar er tydeleg upåliteleg, samtidig som han også nyttar seg av verkemiddel for å styrke truverdett sitt. I kapittel 4 vender eg meg til psykologien og nyttar meg blant anna av Martin Bubers perspektiv på skuld, Finn Skårderuds teoriar om skam, og Skårderud og Bente Sommerfeldts beskrivingar av omgrepet mentalisering. Ut frå denne teorien hevdar eg at traume i oppveksten har ført til at hovudpersonen har ei vekslende mentaliseringsevne og dårlege strategiar for å regulere følelsane sine. Dette viser seg mellom anna i vekslende sjølvinnsett og stadige feiltolkingar. Eg viser også at hovudpersonen har vanskeleg for å beskytte seg mot ei invaderande skuld knytt til tapet av dottera. I tillegg har han sidan oppveksten vore prega av skam. På notisplanet er det mogleg å hevde at han er prega av skamangst, noko som overskyggjer skamfølelsen og viser seg i ein skamlaus oppførsel. *Jakmans* hovudperson er fanga av fortida si, noko eg meiner gjer han blind for sin eigen oppførsel og behandling av Silje. I kapittel 5 viser eg gjennom Martin Bubers teori om Eg-Du-forhold korleis ho blir utnytta som eit middel i hans forsoningsprosjekt, og korleis hovudpersonen reduserer ho til ei avspegling av både seg sjølv og dottera.

Takk

Først og fremst vil eg rette ein stor takk til rettleiaren min Elisabeth Oxfeldt. Du har heile vegen vist engasjement for prosjektet og gitt meg motivasjon, sjølvtrillit og gode og nyttige tilbaketmeldingar. Eg set stor pris på rettleiinga og møta med deg!

Eg vil også takke faren min Reidar og søstera mi Hildegunn for gode innspel etter å ha lese både *Jakman* og oppgåva mi. Takk også til mora mi Jorun for korrekturlesing, og alle dykk andre som har vore mottakarar av både frustrasjon og glede knytt til arbeidet med oppgåva, og har hjelpt meg til å halde motet oppe.

I tillegg vil eg nytte høve til å takke alle dei flotte menneska eg har blitt kjent med i studietida. Takk for gode samtalar, mykje latter, frustrasjon, kollokviearbeid, festar og utallege lunsjar. Studiekvardagen hadde ikkje vore den same utan dykk!

Oslo, mai 2015

Sunniva Gjengedal Knapstad

Innhald

1	Innleiing	1
1.1	Presentasjon av prosjektet	1
1.2	Grunngjevnad for prosjektet.....	2
1.3	Resepsjon av <i>Jakman</i>	2
1.4	Bror Hagemann og forfattarskapet hans	4
1.5	Metode, teori og disposisjon	5
2	Sjanger	7
2.1	Noir	7
2.2	Uhyggeleg	12
3	Forteljar	16
3.1	Varierende forteljarinstansar	16
3.2	Vi-forteljar	17
3.3	Upåliteleg forteljar	19
3.4	Samansett forteljar	22
4	Hovudpersonen	27
4.1	Mentalisering	27
4.2	Skuld	29
4.3	Skam	35
5	Etikk	46
5.1	<i>Jeg og Du</i>	46
6	Avslutning.....	50
	Litteraturliste	52

1 Innleiing

1.1 Presentasjon av prosjektet

Med romanen *Jakman* viser forfattaren Bror Hagemann blant anna kor skjørt livet er og kor stor fallhøgda kan vere når ein mistar grepet om tilværet i «[...] den beste av alle verdener [...]» (Hagemann 2014, 12).¹ Hovudpersonen, busett i Ullevål hageby, levde eit tilsynelatande lukkeleg liv med kona og dottera si og ein jobb som lege på Tåsen. Men etter at dottera fekk eteforstyrningar, begynte å ruse seg og til slutt døydde av overdose, har livet tatt ei anna vending. Hovudpersonen er skilt, har tatt permisjon frå jobben, og bruker dagane til å skrive ei avhandling om bytrea si historie. Ein dag ser han noko som rører seg bak ein container. Det han lenge trur er ein tenåringsgut, viser seg å vere tenåringsjenta Silje, som rotlaus vandrar gatelangs om kveldane.² Det kjem fram at ho driv med sjølvskading, og at ho i likskap med dottera lid av eteforstyrring og er knytt til eit rusmiljø. Synet av Silje set i gong mørke krefter i hovudpersonen. Han slit med ei intens skuld for at han som far og lege ikkje såg kor sjuk dottera var før det var for seint. I tillegg blir han heimsøkt av traumatiske minne frå ein vanskeleg barndom. Hovudpersonen set seg som mål å hjelpe Silje, truleg for å prøve å gjere opp for at han ikkje klarte å hjelpe dottera. Men prosjektet blir gradvis meir uhyggeleg. Alt anna blir overskygd og han overskrid private grenser, blir ein «stalker» og ein potensiell overgripar.

Eg meiner at *Jakman* kan lesast i eit spenningsfelt med omsyn til både menneskesyn og sjanger. Hagemann skildrar ein hovudperson som av ulike grunnar strevar med å forsone seg med fortida. Han blir dratt mellom ukontrollerte mørke krefter, og eit ønske om å gjere godt. Romanen tematiserer om mennesket er psykologisk determinert, eller om det vil kunne løfte seg. *Jakman* blir omtala som ein roman, men har estetiske, forteljartekniske og tematiske trekk som ligg nært opp mot den mørke noir-tradisjonen. Slik eg ser det, opnar romansjangeren for at alt kan skje, og gir dermed lesaren eit håp om at viljen kan sigre over dei psykologiske kreftene. Tilknytinga til noir signaliserer derimot ein determinisme kor det frå starten av er dømt til å gå gale. Skuld og skam er sentrale tema i analysen av hovudpersonen. Eg vil i denne oppgåva undersøke om vilkår og opplevingar i barndomen kan ha svekka evna hans til å setje seg inn i seg sjølv og andre. I tillegg vil eg undersøke korleis

¹ I resten av oppgåva refererer eg til *Jakman* (Hagemann 2014) berre med sidetal.

² Av den grunn vil *Jakmans* forteljar veksle mellom pronomena «han» og «hun» når han omtalar Silje. Sjølv vekslar eg mellom «ho», «tenårigen» og «Silje».

skuld og skam pregar hovudpersonens oppførsel og sjølvbilde, og kva betyding det har for korleis han behandlar dei rundt seg. Hypotesen min er at hovudpersonen er fanga i ein destruktiv spiral som det er vanskeleg eller umogleg å komme ut av, og at denne determinismen også må bli forstått i lys av *Jakmans* tilknytning til noir.

1.2 Grunngevna for prosjektet

Det er tidlegare ikkje skriva noko vitskapleg oppgåve om *Jakman* eller andre av Bror Hagemanns romanar. Med denne oppgåva håpar eg difor å kaste lys over ein forfattar som i fleire tiår har skriva kritikarroste bøker, men som likevel for mange er ein relativt ukjend forfattar. Cathrine Krøger bruker i ein kronikk i *Dagbladet* Hagemann og romanen *De blyges hus* (2002) som eksempel på forfattarar og bøker som ikkje får den merksemda og lesarkrinsen dei fortener, trass god eller svært god kritikk (2005).

I tillegg er det mogleg å sjå at det eksisterer ei interesse for det som skjuler seg bak fasaden i den øvre middelklassen. *Jakman* kom ut omtrent samtidig som første sesong av NRK-serien *Kampen for tilværelsen* vart sendt på norske tv-skjermar. I likskap med *Jakman* er også handlinga i serien lagt til Ullevål hageby. Dei fleste av karakterane er rike på både økonomisk og kulturell kapital, og lever tilsynelatande lukkelege liv. Men serien viser også dei mørkare sidene ved livet til denne privilegerte gruppa. Bak den vellukka fasaden skjuler det seg blant anna depresjon, einsemd, mørke hemmelegheiter og mangel på meining.

1.3 Resepsjon av *Jakman*

Jakman hausta god kritikk frå kritikarane i dei sentrale riksavisene. Jon Rognlien, bokmeldar i *Dagbladet*, avsluttar bokmeldinga si slik: «Boka er på under 200 små sider. Men den er en av bøkene du vil lese igjen. Så da er den altså ikke så liten, men minst dobbelt så stor» (2014). Ikkje overraskande vert NRK-serien *Kampen for tilværelsen* nemnd i fleire av bokmeldingane, i samanheng med skildringane Hagemann gir av menneska og kulturen i Ullevål hageby. Ifølge Aksel Kielland, bokmeldar for *Klassekampen*, blir Ullevål hageby både i *Kampen for tilværelsen* og *Jakman* brukt som eit «[...] symbol på den norske velstanden anno 2014» (2014). Cornelius Jakhelln frå *Morgenbladet* meiner kritikken er slående, medan Kielland meiner at det er noko «[...] uforpliktende og tamt over denne kritikken, som om den i realiteten ikke er noen kritikk i det hele tatt [...]» (2014). Fleire av

bokmeldarane fokuserer på overskriding av personlege grenser, som Jakhelln i bokmeldinga i *Morgenbladet*: «Gjennom kontakten han møysommelig bygger opp med tenåringen Silje, først antatt å være en gutt, viser legen seg først som omsorgsperson, deretter som potensiell overgriper i Jakmans skikkelse» (2014). Spørsmålet om grensa mellom det å vere hjelpsam og plagsam er sentralt for Ellen Sofie Lauritsen i *Aftenposten*, men ho fokuserer også på skuldfølelse og kor lite syn ein kan ha for andre rundt seg:

Jakman handler om balansegangen mellom medfølelse og brysomhet, men også om hvor blind vi kan være overfor dem som står oss aller nærmest. For hovedpersonen gjelder det hans spiseforstyrrede tenåringsdatter. Han rives i stykker av skyldfølelse. Å hjelpe denne gutteskikkelsen kan bli hans botsøvelse. Men det er en desperasjon, et stille skrik, over handlingene hans. (Lauritsen, 2014)

Kielland nemner også tapet av dottera og kva det gjer med hovudpersonen: «Det kommer fram at han nylig har mistet sin datter, og dette tapet har dannet et slags synkehull i psyken, som vokser i takt med at han finner stadig nye måter å unngå det» (2014).

Fleire påpeiker at ein har å gjere med ein upåliteleg forteljar. Ifølge Kielland er det mest ekstreme eksempelet på dette at tenåringen, som hovudpersonen og forteljaren er opptatt av, i same setning går frå å vere gut til å bli jente (2014). Lauritsen meiner derimot at ein har å gjere med ein forteljar som både er påliteleg og upåliteleg: «Vi tror vi er med ham, i nåtiden, før vi i løpet av en halv setning forstår at vi befinner oss i et minne. Skiftet er elegant og sømløst, og bidrar til å opprettholde uhyggen [...]» (2014). Alle bokmeldarane framhevar språket og stilen til Hagemann. Rognlien skriv at «Hagemanns prosa er klar og velformet, med lange poetiske strekk» (2014). Kielland meiner at språket i *Jakman* er prega av «[...] korte setninger, som flyter over sine kommaer og punktumer med et tiltalende stakkato driv» (2014). Lauritsen peikar på at spenninga i teksten i stor grad er driven fram av forteljaren sine tankar: «Teksten er full av spørsmål og nesten tom for dialog. Fortelleren filosoferer, forestiller seg ulike scenario, drømmer. Denne train of thought-kvaliteten gir romanen et suggererende driv» (2014). Men romanen inneheld også, som Jakhelln skriv, «[...] essayistiske innsnitt om hagebyens opprinnelse og presise beskrivelser av dens beboere» (2014). Lauritsen trekker også fram at språk, form og tematikk heng tett saman: «Gnistrende vakre naturskildringer går over i en indre uro. Språket er lavmælt, fortettet; det sniker seg innpå» (2014).

I to av bokmeldingane blir *Jakman* sett i samanheng med krimsjangeren. Jakhelln koplar *Jakman* til den skandinaviske noirtradisjonen: «Med *Jakman* har Bror Hagemann levert

Ullevål Hagebys vare kandidat til den skandinaviske noirtradisjonen» (2014). For Kielland er likskapen med krimsjangeren ei av dei svake sidene ved romanen:

Bokens store svakhet er da også at Hagemann kun gir et omriss av fortellerens dunkle drifter og altoppslukende besettelse, hvilket oppleves vagt og noe uforpliktende. Det blir opp til leseren å fylle inn de sentrale puslespillbrikkene, og man hensettes dermed lett i en slags krim-modus, hvor man hele veien forsøker å liste ut hvordan alt henger sammen, før forfatteren skal servere løsningen. (Kielland 2014)

Om ikkje Lauritsen nemner krimsjangeren, skriv ho at *Jakman* er prega av eit vedvarande ubehag:

[...] ubehaget vedvarer også fordi vi aldri helt vet hva som er virkelighet og hva som er fantasi. Nåtid og fortid smelter sammen, blandes med vonde barndomsminner og en voldsom sorg hovedpersonen forsøker å svelge bort. (Lauritsen 2014)

Med nokre få unntak får altså Bror Hagemann gjennomgåande god kritikk for *Jakman*.

1.4 Bror Hagemann og forfatterskapet hans

Bror Hagemann har i tillegg til å vere forfattar, bakgrunn som jazzmusikar og komponist. Han har også ein variert yrkesbakgrunn som journalist, dørvakt, teaterarbeidar og sjåfør. *Jakman* (2014) er den foreløpig siste utgjevinga av til no elleve romanar. I tillegg har Hagemann skrive manus for film og TV. Han har også vist seg å vere aktiv i kultur- og litteraturdebattar. Hagemann debuterte allereie i 1985 med romanen *Freelancer*, men gjennombrøtet kom i 2002, med romanen *De blyges hus*.

Eit gjennomgåande trekk ved romanane hans er at dei skildrar personar som bryt opp frå forpliktingar og vande omgivnader, og oppheld seg og handlar i eit etisk grenseland. Hovudpersonen i *De blyges hus* innleier til dømes eit forhold til ei av dei psykisk utviklingshemma jentene på institusjonen kor han jobbar. *De blyges hus* blir elles skildra som ein uhyggeleg roman som tematiserer grensene for kva som er normalt (Kvalshaug 2002). I 2006 gav Hagemann ut romanen *Hvit natt*. Romanen gir tøffe skildringar av utsette miljø. Ifølgje Hagemann er *Hvit natt* i stor grad ei biografisk skildring av broren, som med ein rotlaus barndom, prega av stadige oppbrot og sjuke eller fråverande foreldre, hamnar på skråplanet og blir kriminell (Wærhaug 2006). I *De stillferdige*, utgjeve i 2012, blir ein kjent med Tonny, som i vaksen alder startar jakta for å finne mora han trudde var død. Ifølgje Cathrine Krøger har Tonny trekk som er typisk for Hagemanns melankolikarar: «[...] Til tross for en tilsynelatende grei tilværelse, befinner han seg på et eksistensielt nullpunkt»

(2012). I 1998 gav Hagemann ut kriminalromanen *Rød Java*, som blir rekna som hans einaste «reine» kriminalroman.

Fleire av Hagemanns romanar har likevel både formelle og tematiske trekk som står nær krim- og thrillersjangeren. Dette inkluderer for eksempel gradvise avsløringar, overraskande avslutningar, skildringar av skuggesider og kriminelle eller halvkriminelle handlingar. Dei fleste romanane hans har ein uhyggeleg undertone, og er drive av vel så mykje indre som ytre spenning. Hagemanns romankarakterar har gjerne, av ulike grunnar, hatt ein vanskeleg barndom. I fleire av bøkene slit hovudpersonen med minne eller traumatiske opplevingar som igjen kjem opp i lyset. Ein annan raud tråd ved bøkene hans er at mange av hovudkarakterane hans, gjerne sett i gong av tilfeldigheter, begynner å jakte på nokon. Felles for karakterane er også at denne jakta overskygger alt anna i liva deira. Hagemanns bøker synest å krinse rundt kor skjørt livet kan vere, og kor lite som skal til for å falle ut av tilværet og møte avgrunnen. Dei tyngre, mørke sidene ved livet er aldri langt unna. I bokmeldinga av *Jakman* skriv Lauritsen at dette er noko som kjenneteikner forfattarskapet hans: «[...] han har et følsomt blikk for skakke menneskeliv; for det vonde som ligger og ulmer i underbevisstheten» (2014).

1.5 Metode, teori og disposisjon

Eg vil med denne oppgåva gjere ei nærlesing av romanen *Jakman*. Først vil eg gjere ein estetisk analyse av romanen. Funn i den estetiske analysen vil kunne belyse den tematiske analysen og omvendt. Oppgåva bygger på ein føresetnad om at teori frå andre fagfelt kan ligge til grunn for og belyse skjønnlitteraturen. Når det gjeld sjanger og tilknytning til noir, vil eg i hovudsak nytte meg av William Luhr og Kerstin Bergmans beskrivingar. For å påvise kva som gjer forteljaren upåliteleg tar eg i bruk Jakob Lothes kjenneteikn. I analysen av hovudpersonen vil eg ved hjelp av Finn Skårderud og Bente Sommerfeldt introdusere omgrepet mentalisering. Skårderuds tredeling av skamomgrepet, er også sentral i oppgåva. Ikkje minst vil eg nytte meg av Martin Bubers perspektiv på skuld og hans tankar om medmenneskelege relasjonar.

Når det gjeld oppbygging av oppgåva, vil eg introdusere teori og omgrep undervegs i dei ulike analysekapitla. I kapittel 2 grunngjer eg kvifor eg meiner det både er interessant og fruktbart å lese *Jakman* som ein roman som legg seg tett opp mot noir-tradisjonen. I tillegg

argumenterer eg for at *Jakman* inneheld fleire uhyggelege element. Kapittel 3 inneheld ein analyse av forteljarinstans(ane). Eg presenterer moglege tolkingar av forteljaren i første person fleirtal, men hovudfokuset ligg på eg-forteljaren, som med få unntak dominerer forteljinga. I analysen viser eg kva som gjer forteljaren upåliteleg, og kva han eventuelt gjer for å bygge opp truverdett sitt. I tillegg argumenterer eg for at forteljaren kan karakteriserast som ein samansett forteljar. Kapittel 4 består av ein analyse av *Jakmans* hovudperson. Eg argumenterer for at forhold i hovudpersonens oppvekst kan forklare hans vekslende sjølvkritiske distanse og evne til å sjå andre. Deretter undersøker eg korleis hovudpersonen blir råka av skuld etter tapet av dottera, og fortset med ein analyse av korleis skam har prega og pregar hovudpersonen og andre karakterar i romanen. I kapittel 5 fokuserer eg på det etisk problematiske ved hovudpersonens relasjonen til tenåringen Silje, kor det er mogleg å hevde at Silje blir redusert til eit middel for hovudpersonens bruk og erfaring. Til slutt summerer eg opp hovudpunkta i ein konklusjon.

2 Sjanger

2.1 Noir

I dette kapittelet vil eg vise korleis *Jakman* estetisk, formelt og tematisk har trekk som knyt seg opp mot kriminalsjangeren, og meir spesifikt til den psykologiske thrilleren og noir-tradisjonen. Til trass for fleire likskapar, oppfyller ikkje *Jakman* alle sjangerforventingane. På omslaget og andre stadar blir *Jakman* omtala som ein roman, ikkje ein kriminalroman. Og av bokmeldarane er det berre Cornelius Jakhelln som knyter liner til noir (2014). Det mest opplagte brotet med kriminalsjangeren, er at *Jakman* ikkje handlar om etterforskning eller oppklaring av kriminelle handlingar. *Jakman* er heller ikkje drive at eit plot kor hovudpersonen er i fare, eller skal prøve å hindre noko kriminelt i å skje. I staden for er *Jakman* i større grad drive av indre spenning, i form av at det meste skjer i hovudpersonens tankar, og kor det destruktive i hovudpersonens sinn gradvis blir avslørt. Likevel meiner eg at noir-aspektet er nyttig for forståinga av narratologiske trekk, karakterar og tematikk.

Omslaget kan ha betyding for kva forventingar ein får til teksten, og det bygger på eit syn om at ein tekst aldri eksisterer isolert. Tekstar er alltid omgitt av det Gerard Genette kallar paratekstar. Omgrepet paratekst bygger på eit vidt tekstomgrep. Ifølge Genette er paratekstar tekstar som omgir sjølve teksten, og som har betyding for korleis ein som lesar eller potensiell lesar møter og oppfattar eit verk. Paratekstar kan underbygge eller utvide meiningar og aspekt ved sjølve teksten. Nokre eksempel på paratekstar er tittel, namnet på forfattaren, sjangernemning, omslag, bokmeldingar, intervju med forfattaren, illustrasjonar og forord. For å forklare funksjonen av paratekstar, samanliknar Genette paratekstane med ein dørkarm. Som lesar kan ein omgitt av paratekstane bli påverka til å ta steget inn i teksten, eller ut og vekk frå teksten. Og paratekstane er ofte eit resultat av medvitne val frå forfattaren eller forlaget si side (Genette 1997).

Eit bokomslag kan for eksempel gje signal om kva type sjanger ei bok knyter seg til. Omslaget til *Jakman* er mørkt og inneheld farge-tonane svart, grått og kvitt. Namnet på forfattaren er tydeleg markert med ein enkel typografi i store kvite bokstavar. Under er tittelen markert i lik typografi og storleik, men med grå bokstavar. Berre desse observasjonane kan gje assosiasjonar til kriminalsjangeren. Kombinasjonen mørke og skarpe farge-tonar og tydeleg markering av forfattar og tittel er ein vanleg layout for

kriminalromanar. Vidare er store delar av bildet på omslaget dekkja av tre. Trea er delvis mørklagd og delvis opplyst. Områda rundt trea er dekkja av tåke. Ein kan skimte ein skikkelse på framsida. Basert på storleik, kroppsform og måten skikkelsen står på, er det rimeleg å anta at det er ein mann. Eit sterkt lys, kanskje frå ein bil, treff skikkelsen. Skikkelsen kastar ein lang skugge bak seg. Skuggen er over dobbelt så stor som opphavsmannen. På bakgrunn av omslaget kan ein som lesar eller potensiell lesar trekke slutningar om at handlinga og tematikken er mørk og dyster, og det er naturleg å få assosiasjonar til krimsjangeren. På vaskesetelen blir *Jakman* derimot omtala som ein roman. Den estetiske utforminga av omslaget og vaskesetelen gir blanda signal til lesaren.

Når det gjeld det estetiske ved omslaget, har det trekk som meir spesifikt kan knyte *Jakman* til noir-tradisjonen. Ifølge Kerstin Bergman, i boka *Kriminallitteratur: utveking, genrer, perspektiv* (2011), blir omgrepet *noir* no ofte knytt til ein undersjanger av den psykologiske thrilleren. Men noir vart opphavleg brukt om ein type filmar frå 1940- og 50-talet basert på detektivromanar (2011, 133). Trekk ved omslaget som set *Jakman* i kontakt med noir-tradisjonen, er til dømes dei spesifikke fargetonane som er brukt på omslaget, dei delvis mørklagde og opplyste omgivnadene og ikkje minst omrisset av ein skikkelse som kastar skugge.

Det er likevel mykje meir enn det estetiske ved omslaget som kan knytte *Jakman* til noir. I boka *Film noir* (2012) gir William Luhr ei grundig innføring i kva som kjenneteiknar noir-tradisjonen. Som tittelen tilseier, er fokuset hans på noir knytt til film. Han tar utgangspunkt i filmar som har utmerka seg som typiske, for å kunne seie noko meir generelt om kva som kjenneteiknar noir-filmar. Sjølv om Luhr i hovudsak fokuserer på film, vil eg nytte meg av fleire av kjenneteikna han presenterer. Til trass for opplagde forskjellar kring mediespesifikke uttrykksmåtar, kan filmteori og litteraturteori ha fleire fellestrekk når det gjeld narratologi og tematikk. Og då film noir har sitt opphav i filmatiseringar av detektivromanar, og seinare har blitt ei eiga litterær retning, meiner eg det er både relevant og nyttig å ta i bruk Luhrs teori om film noir. Vidare vil derfor trekk ved noir, slik dei er beskrive hos i hovudsak Luhr (2012) og Bergman (2011), belyse kvifor eg meiner *Jakman* ligg tett opp mot noir-tradisjonen.

Litteratur og film knytt til noir er kjenneteikna ved eit miljø som i stor grad er «[...] mørkt, regnigt och skuggfyllt» (Bergman 2011, 134). Og mørket har i noir-tradisjonen betyding både i bokstavleg og overført forstand:

Many film noirs [...] open with retrospective narrations by or about profoundly confused or doomed central characters, frequently place them literally or metaphorically ‘in the dark’, and commonly introduce the spectator, both visually and thematically, to a disturbing world. (Luhr 2012, 76)

I *Jakman* er miljøet gjennomgåande vått og mørkt. Handlinga er lagt til hausten, frå oktober til desember. Regnet er i stor grad til stades og blir gjentekne gongar skildra. I tillegg er personane ofte våte og kalde. Mesteparten av handlinga skjer på kveldstid eller om natta. Tenåringen vandrar gatelangs om kveldane, og hovudpersonen følger etter. Det mørke og våte miljøet forsterkar den tunge og mørke tematikken, noko også bokmeldar Jakhelln påpeiker: «Gjennom den navnløses blick ser vi inn i hagebyens kroker og gjemmer, noe som snart blir et bilde på hans eget sjelsmørke» (2014). Handlinga og tematikken følger også den naturlege utviklinga til årstida. Samstundes som det fysisk blir mørkare, våtare og kaldare, kan ein sjå ei liknande utvikling i tematikken og i sinnet til hovudpersonen: «Jeg er uten makt i denne saken. Står og ser ut i nattemørket og vet at det bare kan bli verre» (79). Skuggar er også eit viktig motiv i *Jakman*, både i bokstavleg forstand og i overført betyding. Skuggen er eit velkjent og mykje brukt motiv i litteratur, med fleire dystre og mørke betydingar. I *Jakman* er skuggen ikkje minst kopla til skikkelsen Jakman, som eg vil analysere nærmare i kapittel 4 i analysen av hovudpersonen. Men skuggen som motiv er også knytt til andre karakterar i romanen. Tenåringen Silje blir gjentekne gongar skildra som ein skugge: «Da hun endelig dukker opp, etter tre dager, er det som en strektegning på en mur. En skygge som langsomt materialiserer seg gjennom tåka og tøværet over NRK-skogen» (128). Når hovudpersonen tenker tilbake på dottera si, blir ho også skildra som ein skugge. Skuggen blir eit bilde på eteforstyrninga hennar: «Svartkledd. Med det mørke, nydelige håret gjemt inne i hetta. Svart også under øynene. Og tynn, måtte vi jo se. Skjærende, meningsløst tynn. [...] En mørk, lydløs skygge gjennom rommene våre» (49). Skildringa av dottera som ein lydløs skugge, kan fungere som eit bilde på ein person prega av forfall, og som er meir død enn levande.

Handlinga i *Jakman* er som nemnt lagt til Ullevål Hageby, eit område ein gjerne assosierer med rike, kulturelle og vellukka personar. Men i tråd med noir-sjangeren viser Hagemann med *Jakman* skuggesidene ved storbyen (Bergman 2011, 134). Ein møter dysfunksjonelle og

destruktive personar og miljø. Det inneber blant anna rotlause ungdomar som møtest på ein nedsliten leikeplass for å drikke, røyke og kjøpe og selje narkotika. I tillegg får ein kjennskap til ungdommar som slit med eteforstyrringar og sjølvskading, og ikkje minst ein hovudperson som på mange måtar har mista kontrollen over tilværet. Eit område ein gjerne tenker på som trygt og harmonisk, er i *Jakman* prega av moralsk forfall. I noir-tradisjonen er i utgangspunktet trygge og sosiale institusjonar ofte upålitelege og prega av korrupsjon og umoral. Det gjeld institusjonar som politi og helsevesen, men også private institusjonar, som kjernefamilien. I kraft av deira profesjon og stilling, skal blant anna representantar frå helsevesenet utstråle og sikre omsorg og tryggleik, men i noir-tradisjonen er ingen til å stole på. Moralsk degenerasjon er i staden for det dominerande (Luhr 2012, 78). I *Jakman* er dette tydeleg på fleire område. Det mest openberre er hovudpersonen, som sjølv er lege, men som misbruker denne rolla i møte med tenåringen, og som ikkje oppfyller forventingane til profesjonalitet og omsorg. Det kjem også fram at tenåringen Silje blir fysisk mishandla av stemora si (111). I tillegg er det grunn til å hevde at hovudpersonen i barndomen vart seksuelt misbrukt i si lokale kyrkje. Vedkomande som sto bak overgrepa, misbrukte tilliten sin som tilsett i kyrkjyas gutekor. I staden for å vere ein trygg og stødig vaksen, vart han for hovudpersonen ein person knytt til frykt og skam (117, 121).

Karakterane i noir-thrillarar er ifølge Bergman ofte «[...] cyniska, desillusionerade och misstänksamma» (2011, 134). Luhr legg vekt på at karakterane i noir-filmar blant anna ofte er upålitelege og umoralske, og prega av merkbare feil og brister (2012, 6). Hovudpersonen i *Jakman* passar godt til desse kjenneteikna. Han blir meir og meir mistenksam og upåliteleg i relasjonen til Silje. Hovudpersonen startar med å gjentekne gongar observere tenåringen Silje, men spioneringa og forfølginga blir gradvis meir påtrengande og systematisk:

Jeg begynner å etablere en rute. Ned forbi parkeringsplassen i Jutulveien, til venstre bort Pastor Fangens vei mot Langlia, og oppover denne, forbi den forlatte lekeplassen og opp bakken mot Halsparken, og videre inn i den, forsiktig, langs utkanten først, uten å ta noe for gitt, slik jeg stadig må minne meg på å gå langsomt fram. [...] Ser jeg ham ingen av disse stedene går jeg opp til meg selv og lager en kopp te, som er godt på slike kvelder, lytter til musikk eller arbeider en times tid med rapporten, før jeg går ut igjen. (46)

Etter kvart begynner hovudpersonen også å opphalde seg utanfor huset til Silje, og bruker kikkert for å spionere. Forfølginga og spioneringa eskalerer då hovudpersonen begynner å loggføre detaljar om kva Silje har på seg, kor ho er, kven ho er saman med og til kva tidspunkt:

Trettiende november: 8.15-banen til Majorstua. Korteste vei til skolen. Hette og boblejakke. Venter utenfor porten til det ringer inn. Mest sannsynlig tar hun banen hjem allerede 14.22. Mister henne på grunn av parkeringsvansker. (159)

Hovudpersonen i *Jakman* oppfører seg på mange måtar som ein detektiv, som gjennom å følge etter tenåringen, i tillegg til spionering og loggføring, prøver å finne ut kven ho er, kven foreldra hennar er, og kva miljø ho vankar i. Men det er noko patetisk og forrykt over det heile. Hovudpersonen blir meir og meir kynisk i tankegangen. Han blir oppslukt i tanken på å få Silje med til Sverige og vekk frå hagebyen, og er villig til å ty til makt for å få det til (168). Han er også villig til å ty til andre middel: «I apoteket i Grimstadgata kjøper jeg en falske kloroform. Siste utvei. Det vil i tilfelle gjøre inngangen enklere, men skape forklaringsproblemer seinere» (168).

Hovudpersonen er tydeleg desillusjonert, og føler seg meir og meir som ein framand i nabolaget sitt. Han er kritisk til Ullevål Hageby og det han oppfattar som ein fasadekultur. Han ser på hageby-kulturen som eit miljø kor det vakre har forrang, men kor ein ikkje har blikk for dei svake som fell utanfor:

Er det noe vi i dag kan lære av gamle Collett, som gikk rundt på disse veiene, forløperne til dem, for bare et par århundrer siden? Hvilke av visjonene hans har fortsatt gyldighet? Utallige unge liv har gått til grunne siden da. Utallige sårbare planter, alle like unike og uerstattelige [...]. (108)

Ullevål hageby er ifølge hovudpersonen eit øydeleggjande og destruktivt miljø, som han koste kva det koste vil, skal redde Silje frå (173). Her kan ein sjå likskap med fleire av hovudpersonane i typiske noir-filmar. Mange av desse har, som hovudpersonen i *Jakman*, eit desillusjonert syn på samfunnet dei lever i: «[...] all see their societies as having failed. [...] All are coming to terms with a social structure that once held great promise but that has now betrayed that promise» (Luhr 2012, 16). I *Jakman* er det visjonen og intensjonen bak Ullevål Hageby som har slått feil. Ullevål Hageby, som var tenkt som eit trygt og godt bustadområde for den hardt prøva arbeidarklassen, vart i staden for eit bustadområde for den veksande middelklassen. Hovudpersonen er tydeleg kritisk til den overdådige og sjølvnøgde livsstilen som pregar kulturen han er ein del av: «Mens man i det gamle Øst-Europa sto i kø for å kjøpe dopapir, står man her, i den beste av alle verdener, i kø for å få overpriset kaffe» (26).

Musikk og lydar spelar ei viktig rolle i noir-filmar. Ifølge Helen Hanson, i antologien *A Companion to Film Noir* (2013), kan stemningsskapande musikk, og til dømes lyden av skritt på våt asfalt, bidra til å skape og forsterke den uhyggelege stemninga: «[...] the tempos of

noir's sonic patterns move the narrative onwards with a quickening pulse of excitement and fear» (2013, 297). Det er ei vanleg oppfatning at jazz er den dominerande musikksgjangeren i film noir, men det var i stor grad musikk av symfoniorkester som prega dei klassiske noir-filmane (Luhr 2012, 10). Karakterane i noir-filmar høyrer ofte på musikk, og kva musikk dei høyrer på, kan ha betyding for korleis dei blir oppfatta. Musikksgjangerar gir ulike konnotasjonar, og klassisk musikk kan til dømes konnotere høgkultur, intellekt og orden (Hanson 2013). Musikk, og spesielt klassisk musikk, spelar også ei rolle i *Jakman*. Fleire gongar blir det påpeika at ein kan høyre musikk i bakgrunnen, men vel så ofte er det hovudpersonen som medvitent lyttar til musikk. Bruken av klassisk musikk kan vere eit verkemiddel for å plassere hovudpersonen i den sunne samanhengen, som ein del av kultureliten og den øvre middelklassen. I *Jakman* har også musikken ein kontrastskapande effekt. Den klassiske musikken fungerer som ein kontrast til hovudpersonens kaotiske og destruktive sinn. I tillegg har den spesifikke musikken eksistensiell betyding for hovudpersonen, då den har samheng med traumatiske minne frå barndomen. Musikken får også betyding i tilnærminga til Silje, i form av at hovudpersonen bruker ei felles musikkinteresse som grunnlag og påskot for kontakt. I *Jakman* bidrar musikken overordna til å skape ei uhyggeleg stemning. Spesielt uhyggeleg er valdsscena som avsluttar romanen. Medan hovudpersonen brutalt blir mishandla, strøymar klassisk musikk, i form av eit gutekor, ut frå bilen til hovudpersonen. Her møter det uskuldige og vakre det brutale og omsynslause, noko som skapar ein dramatisk og uhyggeleg effekt:

Vi hører musikk. Barnestemmer. Fra en bil nede på parkeringsplassen. Vi ser blod. Mot snøen. En person som ikke kan forsvare seg. Sangen stiger mellom trærne, et guttekor, kan vi høre, så overjordisk vakkert. Vi orker ikke se. Så meningsløst. Noen burde gripe inn. Vidunderlig. Som utsyn mot en annen verden. Vi tipper Mozart. Noen sier Schumann. (184-185)

Musikken frå gutekoret viser tilbake til hans eigne traume frå barndomen, kor han som korgut i eit liknande gutekor var utsett for seksuelle overgrep. Kormusikken, som i barndomen var kjelde til øydelegging, blir no sentral i den endelege øydelegginga. Tragedien gjentek seg, og kormusikken får dermed ein determinerande og symbolsk funksjon.

2.2 Uhyggeleg

Thrilleren, anten han er i film- eller bokform, har som mål å skremme lesaren. Bergman trekker liner mellom den psykologiske thrilleren bak til 1800-talet med skrekkromantiske forteljingar av for eksempel E.T.A Hoffman (2011, 133). Med *Jakman* legg Hagemann opp

til ei intens og uhyggeleg lesaroppleving. Eit vanleg trekk ved den psykologiske thrilleren er at det skal vere vanskeleg for lesaren å skilje mellom kva som er verkeleg, og kva som berre er ein del av hovudpersonens vrangførestillingar (Bergman 2011, 133). Ellen Sofie Lauritsen frå *Aftenposten* fokuserer på ubehag og det uhyggelege i lesinga av *Jakman*, og grunngir ubehaget i nettopp dette: «[...] ubehaget vedvarer også fordi vi aldri helt vet hva som er virkelighet og hva som er fantasi» (2014). Rett etter at hovudpersonen har vore innom kafeen på Damplassen og spionert på ekskona, skjer det noko som skil seg ut som spesielt forvirrande:

Men så skjer det noe rart. Lyset går. Sola, som hele dagen har jobbet med å trenge gjennom skylaget, slukner brått, og et kompakt mørke legger seg over området. Alle lyder stilner. Bordene foran bakeriet, der røykere og andre for bare et øyeblikk siden satt og snakket sammen over kaffekoppene, er klappet sammen og stilt opp mot veggen. Lampene inne i kafeen er slukket [...] Et antall timer er gått, åpenbart, uten at jeg har noen klar formening om hvor de ble av. Vage bilder av andre gater, andre områder av byen, hvor jeg kan ha oppholdt meg, flyter gjennom bevisstheten. (27)

Her er det både for lesaren og for hovudpersonen uklart kva som skjer, og det er noko uhyggeleg og kaotisk over situasjonen. Forvirringa held fram på veg heim, då han trur han ser Oda i vindauget i leilegheita si (27). På bakgrunn av desse episodane kan ein få inntrykk av at ein har å gjere med ein hovudperson som ikkje har kontroll over verken tid eller stad. Kanskje er desse episodane bilde og frampeik på kva som skal komme, og på galskapen hovudpersonen er på veg inn i. Ifølge Luhr er mange noir-filmar prega av situasjonar som kan vere forvirrande både for karakterane i filmene og for sjåarane. Ein viktig årsak til dette er glidande eller bråe overgangar mellom handlinga i forteljingas notid, tilbakeblikk og hallusinasjonar (Luhr 2012, 5, 77). Dette vil eg behandle nærmare i kapittel 3, kor eg gjer ein analyse av forteljaren.

Ifølge Ekman inneheld psykologiske thrillerar ofte karakterar som slit psykisk, er psykisk ustabile eller på forskjellige måtar er utsett for psykisk press (2011, 133). Det kjem gradvis fram at hovudpersonen i *Jakman* slit psykisk. Han slit blant anna med å fungere funksjonelt i kvardagen, og har store søvnproblem: «I beste fall sover jeg to-tre timer hver natt. Jeg heller innpå vin, jeg går lange turer for å bli tilstrekkelig sliten» (132). Om han får sove, er søvnen uroleg og prega av draumar og mareritt. Han høyrer stemmer og kan vere usikker på om han faktisk har sove (38). Ifølge Luhr blir karakterane i noir-filmar ofte plaga av mareritt og hallusinasjonar, noko som sjåaren også får innsyn i gjennom visualisering av desse (2012, 5).

Mareritta og hallusinasjonane til hovudpersonen i *Jakman* er i hovudsak knytt til skikkelsen Jakman:

Han står inntil senga da jeg lukker øynene om kvelden. Stor og dyster, kledd i en slags kappe. Ikke noe tydelig ansikt. Straks jeg ser opp er han borte igjen [...] Jeg går opp i stua. Plukker opp en kost til å forsvare meg med. Ingen der selvfølgelig. Huset er fullt av lyder [...] Halvblind av trøtthet raver jeg inn på soverommet. Straks jeg har rigget meg til, det øyeblikk jeg lukker øynene, hører jeg ham komme. Skrittene over parketten. Døra som går opp. Knitringen i klær rett ved siden av senga. (132)

Jakman er eit sentralt uhyggeleg element i romanen som tar fleire former og har fleire funksjonar. Den mystiske Jakman har trekk som ifølge Sigmund Freud er typisk uhyggelege element: «Noget, der i allerhøjeste grad forekommer mange mennesker uhyggeligt, er alt hvad der hænger saman med død, lig og døde, der går igen, med ånder og spøgelser» (1998, 42). Hovudpersonen blir heimsøkt av denne Jakman, som også er tittelen på romanen. Tittelen legg opp til undring og nysgjerrigheit. Kva eller kven Jakman er, blir gradvis avslørt, men likevel ikkje tydeleg avklart, verken for lesaren eller hovudpersonen. Det er naturleg å knytte skikkelsen Jakman opp mot dobbeltgjengarmotivet, som hovudpersonens dobbeltgjengar. Ifølge Freud, i essayet «Det uhyggelige» (1998, [1919]), er dobbeltgjengarmotivet eit gjengangarmotiv i litteraturen, og i stor grad uhyggeleg: «Dobbeltgængerer er blevet til en skrækforestilling [...]» (1998, 37). Ein kan også knytte dobbeltgjengarmotivet til tenåringen Silje og dottera Oda. Det blir fort tydeleg at hovudpersonen ser mykje av dottera si i Silje. Dei vankar i same miljø, slit med mykje av dei same problema, og er også like når det gjeld kroppsspråk og kva kle dei går kledd i. Denne i utgangspunktet uskuldige samanlikninga blir etter kvart uhyggeleg, og når eit klimaks i ein episode i leilegheita hovudpersonen har leigd på Sagene. Medan Silje, etter at hovudpersonen har henta ho frå ein fest, på morgonkvisten ligg og søv ut rusen, får hovudpersonen ein uhyggeleg idé:

I skapet henger kjolen. Kommer jeg på. En vag idé om at den kan passe. [...] Føler meg plutselig svak. Hendene dirrer. Silje er på same alder, ganske nøyaktig, får jeg for meg, som Oda sist kjolen var i bruk. (143)

Det er som om han, ved å legge kjolen til Oda på kroppen til Silje, prøver å gjenopplive dottera gjennom Silje. Ved å gjere dette, er det nesten som han forgrip seg på identiteten hennar:

Jeg går helt bort til bordet, passer på å ikke skumpe. Legger ganske forsiktig det lette plagget over brystet hennes. Justerer det på plass, så ingenting stikker ut. Tar et skritt tilbake. Blikket flyter i tårer. Sett fra en viss vinkel, i skinnet fra de to stearinflammene, er det ikke mulig å se hvem av de to som ligger der. (143)

For hovudpersonen smeltar synet av Silje saman med minna om Oda. Det er ifølge Freud noko uhyggeleg over identitetar som er skiftande og ustabile:

[...] identifisering med en anden person, således at man bliver forvirret over vedkommendes jeg eller sætter det fremmede jeg ind i stedet for ens eget, altså jeg-fordobling, jeg-deling, jeg-ombytning [...]. (Freud 1998, 34)

Denne episoden er også uhyggeleg fordi grensene mellom død og levande viskast ut. Silje ligg så godt som medvitslaus på senga, og er av den grunn svært sårbar og ute av stand til å forsvare seg. Flammen frå stearinlysa, og den symbolske kjolen som blir lagt oppå kroppen hennar, kan minne om ein situasjon kor ein kler opp og pyntar eit lik. Episoden blir ekstra nervepirrande fordi Silje kvar augneblink kan vakne, og avsløre hovudpersonen. Til no har eg synt korleis *Jakman*, blant anna gjennom destruktive personar og miljø, kan karakteriserast som dyster og uhyggeleg. I følgjande kapittel vil eg blant anna undersøke korleis forteljarens vekslende pålitelegheit, kombinert med assosiasjonar og tilbakeblikk, også gjer *Jakman* til ei intens lesaroppleving.

3 Forteljar

3.1 Varierende forteljarinstansar

Jakman inneheld to forteljarinstansar: ein forteljar i førsteperson eintal og ein forteljar i førsteperson fleirtal. I all hovudsak er *Jakman* fortald av forteljaren i førsteperson eintal. Denne forteljaren er personal, noko som i dette tilfellet tilseier at forteljaren er den same som den namnlause hovudpersonen i forteljinga (Stanzel 1984, 90). Det faktum at forteljaren også er hovudaktør i forteljinga, kan gjere det vanskeleg å skilje mellom forteljaren og hovudpersonen. *Jakman* kan opplevast som intens å lese, og ei av årsakene er at ein aldri slepp ut av sinnet til hovudpersonen. Ein er fanga i den destruktive og dystre tankegangen hans. Jon Rognlien gir ei beskriving av *Jakman*, kor han er inne på dette: «Klaustrofobien presser lesere og romanpersoner opp i hjørnet» (2014). Alt blir framstilt frå hovudpersonen perspektiv, med få unntak som eg snart skal kome tilbake til. Ifølge Dorrit Cohn, i *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction* (1983), kan ein analyse av måten forteljinga er fortald på, gje viktige hint og opplysningar til tolkinga av den forteljande hovudpersonen: «[...] all formal elements in first-person narration contribute to the characterization of the narrator [...]» (1983, 160).

Ifølge Franz Stanzel i *A Theory of Narrative* (1984), er motivasjonen med forteljarhandlinga eit av dei viktigaste skilja mellom ein tredjepersonsforteljar som ikkje er ein del av handlinga, og ein førstepersonsforteljar som også er ein av personane i forteljinga:

For an embodied narrator, this motivation is existential; it is directly connected with his practical experiences, with the joys and sorrows he has experienced, with his moods and needs. The act of narration can thus take on something compulsive, fateful, inevitable [...]. (Stanzel 1984, 93)

Tidleg i *Jakman* markerer forteljaren motivasjonen for forteljinga:

Tilbake står jeg med en nummen takknemlighet over fortsatt å kunne erindre familielivets gleder. Er det ikke sånn det begynner? Er det ikke der, ved erkjennelsen av den grå hverdagens uerstattelighet, en historie som dette tar til? (7)

Denne starten gir eit signal om at erindring, tilbakeblikk og sorg over ei tapt fortid er essensielt for forteljaren, og at han har eit behov for å fortelje for å arbeide med problema sine knytt til tapet av dottera og skilsmissa frå kona. Denne passasjen signaliserer også at det no er forteljaren i førsteperson eintal som overtar ordet og styrer forteljinga, etter at forteljaren i førsteperson fleirtal har opna romanen.

3.2 Vi-forteljar

Det er som nemnt ein forteljar i førsteperson fleirtal som opnar *Jakman*, manifestert i eit vi og eit felles blikk:

Vi registrerer det kanskje som en skygge. Et glimt av noe mørkt, muligens blått, ved siden av containeren nede på parkeringsplassen. En slags visuell støy. Ikke viktig. Eller? Noe beveger seg inne ved muren, en kjapp tilbaketrekning fra det synlige, unna fellesrommet. (5)

Denne instansen har eit observerande perspektiv. Hovudpersonen er her ein av dei som observerer denne skuggen, og ved vidare lesing skjønner ein at det truleg er han som står og observerer frå tredje etasje i Sing-Sing-huset (5). For resten av personane som skjuler seg bak vi'et, vil ikkje synet av skikkelsen ha noko betyding. Men for hovudpersonen, som foreløpig er ein del av vi'et, vil synet av skikkelsen få ei eksistensiell betyding: «Fornemmelsen av en skikkelse eller kanskje bare et minnebilde i sprekken mellom containeren og muren. Hva så? Det skal ikke bety noe» (5). Allereie i starten blir det antyda at hovudpersonen er på veg ut av dette vi'et, og at synet av skikkelsen for han vekker minne av personleg betyding: «Det var jo i går. Må det ha vært. Synet av noe jeg kort tid etter tenkte at var innbilling, et avtrykk av mine egne minner» (7). Ellen Sofie Lauritsen påpeiker også i si bokmelding at hovudpersonen berre tilsynelatande er ein del av det kollektive blikket:

Det kollektive blikket tilhører beboerne i Ullevål Hageby, Oslos vakreste nabolag; landsbyen i byen, hvor middelklassen som jobber utelukkende med ånd holder hus i engelskinspirerte murvillaer, skjult bak epletrær. Rødvin i glasset og klassisk musikk på anlegget. Sykkelskorts og SUV. Jeg-fortelleren er en av disse; en voksen mann, godt gift, med en tenåringsdatter. Tror vi. Men i *Jakman* er ingenting – og alt – som det skal være. (Lauritsen, 2014)

Vi-forteljaren held ved lag eit observerande og fjernt blikk, medan hovudpersonen nærmar seg parkeringsplassen kor han observerte skikkelsen (8). Overgangen frå førsteperson fleirtal til førsteperson eintal blir, slik eg ser det, eit bilde på den radikale endringa i hovudpersonens eige liv, og på hans veg ut av den «sunne» fellesskapen. Skiftet markerer overgangen frå eit nøytralt og observerande perspektiv til eit svært subjektivt og lite nøkternt blikk. Og i motsetnad til vi'et som ikkje i det heile tatt involverer seg, blir hovudpersonen for involvert.

Neste gong vi-forteljaren har ordet, er nesten nøyaktig midt i romanen. Denne passasjen er fordelt på to avsnitt. I det første avsnittet kan ein få inntrykk av at hovudpersonen fortsatt er ein del av vi'et, slik som han var i opninga: «Vi er alle besatte her. Besatte av vår egen vellykethet, og framfor alt behovet for å få den bekreftet» (88). Men i neste avsnitt har det skjedd ei endring. No er det hovudpersonen som blir observert ute i gatene, og ikkje

tenåringen som i starten. Tilsvarende er det no synet av hovudpersonen som vekker uro hos hagebybebuarne, slik synet av tenåringen vekker ein følelse av uro i opninga (5-6):

I utkanten av synsfeltet, helt i bakgrunnen for samtalen vi er involvert i, med noen vi bor sammen med, ser vi en mann med en plastpose under armen. Han går nedover gata og dukker inn bak en bil. Helt brått. Som for å unngå å bli sett. Bare det. Et avvik fra det normale, fra bevegelsesmønstrene man er vant til. Vi tenker ikke over det. Legger knapt merke til det, annet enn som en kilde til mild undring. Et kort stikk av uro. Ingenting å bry seg om. Først mye seinere på kvelden, da vi sitter i en stol og leser en bok, mens barna leker på gulvet, kjenner vi det igjen. Et inntrykk vi lot oss forstyrre av nettopp fordi det ikke passet inn. Ikke fordi vi er intolerante på noen måte, tvert imot, vil vi si, tvert imot! Vi er åpenheten selv. Men fornemmelsen av at det kunne vært oss, at det er mulig å tenke at vi, akkurat vi, en dag skulle komme til å oppføre oss på samme måte, er på grensen til hva vi kan tåle. (88-89)

Hovudpersonen har altså, i likskap med Silje, blitt ein urovekkande outsider. Vi-forteljaren viser seg for siste gong i avslutninga av romanen. Her meiner eg det er tydeleg at vi-blikket skal markere at hovudpersonen ikkje lenger er ein del av fellesskapen, og at det er ingen veg tilbake:

Vi ser det oppe fra høyden, inne mellom trærne, på stien hvor hundene nå på vinterhalvåret kan løpe fritt [...] Det ser ut som en diskusjon, kanskje en krangel om noe bare dei involverte kan forstå. Den unge mannen griper den eldre, vagt kjente skikkelsen – en vi har sett i området før? en av beboerne her? – i skulderen. [...] Et menneske vi mener å huske, en det blir snakket om, blir det sagt, som selv, muligens, har en historie. [...] En person vi kjenner igjen, som stadig er ute og går i området om kveldene. Eller nettopp ikke. En fremmed. En som må få være i fred. (183-184)

Men det er også fleire moglege tolkingar av vi-forteljaren. Til no har vi et representert innbyggjarane i Ullevål Hageby i det spesifikke fiktive universet hovudpersonen beveger seg. Det er også mogleg å tenke seg at vi-forteljaren er ein måte å involvere lesaren på, og trekke han eller ho inn i forteljinga. Då kan vi-blikket representere noko større og meir generelt. Aksel Kielland tolkar som nemnt opninga som eit bilde på den norske velstanden (2014). Med Ullevål Hageby som eksempel, blir karakteriseringa av det rike Norge sett på spissen, som ei befolkning som har nok med seg sjølv og sitt. Cornelius Jakhelln tolkar vi-forteljaren på ein liknande måte, som eit bilde på den norske middelklassen. Om ein tenker seg at den implisitte modellesaren er ein del av den store norske middelklassen, kan ein sjå lesaren som ein del av dette observerande, komfortable og sjølvopptatte vi'et.

Det er også noko filmatisk over denne vi-forteljaren. Jakhelln bruker eit omgrep frå filmteknikk for å beskrive opninga: «I Bror Hagemanns roman Jakman zoomer vi inn på hagebyen når løvet faller om høsten» (2014). Vi-forteljaren kan tolkast som eit kameraperspektiv som gir eit overblikk over bylandskapet, før det tenkte kameraet zoomar inn på den eigentlege forteljinga, som i hovudsak kjem til å utspele seg mellom

hovudpersonen og tenåringen som blir observert. Ein får ei endring av perspektiv frå eit fugleperspektiv til ein subjektiv kameravinkel, kor det tenkte kameraet filmar gjennom augo til hovudpersonen. I boka *Film – en innføring*, viser Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen til korleis kameravinkel kan påverke kva haldning ein har til motivet ein observerer: «Liksom i virkeligheten blir vi distanserte observatører når vi betrakter motivet på avstand, men rykker det tett inn på oss, blir vi involverte og engasjerte» (2011, 89). Motsett får ein i slutten av romanen ein overgang frå denne subjektive kameravinkelen til eit nytt overblikk, kor dei som observerer, har ei distansert haldning til valden som rammar hovudpersonen. Dette er sjølvstøtt verkemiddel som i høgste grad også eksisterer i litteraturen, uavhengig av referansar til filmteori, men då noir-sjangeren i stor grad er knytt til film, finn eg det fruktbart å trekke inn ei filmatisk tolking av vi-forteljaren.

3.3 Upåliteleg forteljar

Hovudforteljaren i *Jakman* er tydeleg upåliteleg, noko også fleire av bokmeldarane påpeiker (Lauritsen 2014; Kielland 2014). Jakob Lothe opererer i *Fiksjon og film* (2003) med tre hovudkjenneteikn som kan avsløre forteljarar som upålitelege. 1) Verkar det som om forteljaren, av ulike årsaker, har avgrensa innsikt eller kunnskap om det han formidlar i forteljinga, kan det føre til at lesaren får svekka tillit til forteljaren. 2) Viss det er tydeleg at forteljarens framstilling og vurdering i stor grad er subjektiv, og drive av eit tydeleg personleg engasjement, gir det også grunn til å vere skeptisk til forteljarens truverde. 3) Sist, men ikkje minst, kan ein forteljar verke upåliteleg viss han på eit meir generelt nivå står i konflikt med tekstens overordna verdisystem (Lothe 2003, 46). Det er mogleg å kjenne igjen alle desse kjenneteikna i *Jakmans* eg-forteljar, men kategoriane overlappar ofte, og kan ikkje haldast heilt fråskilt.

Det er fleire aspekt ved forteljaren som kan knytast til punkt 1. Som førstepersonsforteljar og hovudaktør i forteljinga, har forteljaren naturleg avgrensa innsikt i dei andre personane i romanen (Lothe 2003, 47). Dette blir forsterka av at *Jakman* inneheld få dialogar, med eit avgrensa utval personar. Dialogane er stort sett korte, og gir lite informasjon om dei andre som deltek i dei. I tillegg er nokre av dialogane framstilt i fri indirekte stil. Dei få dialogane i *Jakman*, som til ein viss grad er kjelde til andre perspektiv, blir «forstyrre» av hovudpersonens observasjonar og tankar om dei han samtalar med. Som lesar er ein derfor i

stor grad prisgitt forteljarens vurderingar og tolkingar av dei andre personane i romanen. Eit påfallande subjektivt perspektiv er ifølge Luhr eit sentralt verkemiddel i noir-filmar:

Film after film concentrates upon the doomed plight of an individual as presented from that individual's perspective, so we get not *the* story, but rather, that person's perception of the story. (Luhr 2012, 5)

Det verkar som om forteljaren fortel berre det han vil fortelje, og det han meiner er relevant. Dette er ifølge Stanzel eit viktig trekk ved førstepersonsforteljarar: «Everything that is narrated in the first-person form is somehow existentially relevant for the first-person narrator» (1984, 98). Framstillinga kan då bli tydeleg subjektiv, og farga av forteljarens personlege hensikter. Summen av desse elementa gir grunn til å ha ei viss skeptisk haldning til det forteljaren formidlar.

Eit eksempel på at Lothes første to punkt kan sjåast i samanheng med kvarandre, er at hovudpersonen tenderer til å overtolke og misforstå situasjonar og personar, og subjektivt konkludere på manglande eller feil grunnlag. Forteljaren verkar til tider sjølvgod og til dels arrogant når han omtalar andre personar i romanen. Fleire gongar trekkjer han slutningar om dei han har rundt seg på bakgrunn av små detaljar, som når han står utanfor vindauget og spionerer inn i stova til ekskona Rita:

En lysestake i messing på det lille stuebordet er ny. En gave? [...] Rita liker blomster, hun liker flater som spiller opp mot hverandre i nøye avstemte nyanser. Ingen lettvintheter. Totalforbud mot nips. Lysestaken er på kanten, og synes å antyde en endring i prioriteringene hennes hun kanskje ikke er klar over selv. (85)

Forteljaren presenterer også ofte tolkingar av tenåringen Silje, som han har avgrensa belegg for: «Hun står og hoster nede i skogen. En mørk bronkitt som har bitt seg fast i henne, som hun ikke beskytter seg mot. Nesten synes å dyrke, som en syk kjærlighet» (164). Han fantaserer, analyserer og diagnostiserer, og gir inntrykk av å kjenne dei andre personane betre enn dei kjenner seg sjølv: «Kanskje er det motstand mot denne prosjekterte vellykketheten som er Siljes største problem. Uviljen mot å innordne seg en suksesskultur som per definisjon er overfladisk» (172-173). Dette er tankar som ikkje er synlege for andre enn forteljaren og lesaren. Dei andre personane hovudpersonen er i kontakt med, har derfor ikkje moglegheit til å presentere sin versjon av det som skjer, eller forsvare seg sjølv mot slike påstandar. Forteljarens sjølv gode haldning blir noko balansert ved at teksten i stor grad består av spørsmål, noko som får slike tolkingar til å verke mindre bastante. Bruk av modererande ord verkar også inn. Men dei mange og gjerne utbroderande tolkingane av dei andre personane i

romanen forsterkar likevel inntrykket av at ein får formidla ein subjektiv, og gjerne forvridd versjon, av ein person som berre ser det han vil sjå.

Ein annan måte punkt 1 og 2 blandast på, er gjennom hovudpersonens dårlege sjølvvinnsikt. Forteljaren, som viser stor tru på eigen innsikt i andre personar i romanen, har sjølv urovekkande lite sjølvvinnsikt. Dette kjem fram allereie i starten av romanen, då han samanliknar seg sjølv med naboane Lønstad og Brun-Hansen: «Sammenliknet med dem er jeg normal, sier jeg til meg selv. Om jeg får øye på noe ute i mørket en natt, er det en bagatell i forhold til hva de to nevrotikerne gjennomlever» (30). For lesaren blir det derimot snart tydeleg at det er hovudpersonen, som i mykje større grad enn naboane, er den unormale av dei. Hovudpersonen prøver ofte å gi inntrykk av at han har kontroll over situasjonen, og at han er medviten kva han gjer, men viser ofte teikn til ambivalens. Det er fleire eksempel på at hovudpersonen diskuterer med seg sjølv, og for eksempel konkluderer med å slutte å jakte på tenåringen. Men så blir det i neste augneblink tydeleg at han ikkje har kontroll. For like etter spring han likevel ut for å leite etter tenåringen. Eksempel som dette fører til at forteljaren opplevest som upåliteleg. Det er eit gjennomgåande trekk ved forteljaren at han vil prøve å bevise for seg sjølv, og kanskje også lesaren, at han har sjølvvinnsikt. Han prøver for eksempel å gi inntrykk av at han er reflektert og ser samanhengen mellom jakta på Silje og sine egne problem knytt til fortida si: «Så hvem er jeg? Går rundt i NRK-skogen på kveld nummer tre, med lommelykt og søkende blick, som en idiotisk etterforsker. Aner ikke hva jeg ser etter. Først og fremst handler det om meg selv. Min egen hjelpeløshet» (125). Utsegn og tankar som dette blir etter kvart berre tomme frasar utan hald i, når det gong på gong blir tydeleg for lesaren at hovudpersonen nettopp ikkje forstår kva han held på med, og at han ikkje klarar å kontrollere seg. På den eine sida gir forteljaren inntrykk av å vere fatta og reflektert. På den andre sida er han ambivalent og ikkje til å stole på. Den manglande sjølvvinnsikta hos forteljaren forsterkar inntrykket av at ein berre får servert éin versjon av forteljinga. Den subjektive versjonen er i tillegg splitta mellom dei kontrollerte og dei ukontrollerte kreftene som pregar hovudpersonen. Når forteljaren ikkje er til å stole på, gir det grunn til å vere skeptisk til perspektivet og prosjektet hans.

Punkt 2 og 3 heng også saman, på den måten at forteljarens mangel på sjølvvinnsikt kan knytast til at oppførselen hans strider imot tekstens overordna verdisystem. Det blir etter kvart klart for lesaren at hovudpersonen går langt over streken i si forfølging av Silje. Rolla han tar i relasjon til ho, utviklar seg til å bli tydeleg uetisk. Dette påpeiker også Jakhelln, som

ein av fleire bokmeldarar: «Etter hvert som fortellingen utvikler seg, fremstår den i begynnelsen engasjerte og empatiske legen stadig mer ustabil og uetterrettelig» (2014). Men det er usikkert om hovudpersonen skjønner dette sjølv. Denne uvissa rundt hovudpersonens innsikt i eigen situasjon, er med på å halde spenninga ved like. Det finst likevel eksempel på at forteljarens mangel på sjølvinnsikt nærmast blir karikert og latterleggjort. I slike høve er det tydeleg at han ikkje ser klart, og at han ikkje klarar å sjå seg sjølv i ein samanheng:

En ny reiserute. En endring i rutinen, muligens etter pålegg fra faren. Som om problemet som nå er avdekket, i hans eller andres øyne, først og fremst er at hun har for lang skolevei. At det skulle ha noe med meg å gjøre, min mulige innblanding i familiens indre anliggender, kan jeg ikke tro. (154)

Silje har truleg, som eit tiltak for å prøve å riste av seg hovudpersonen, endra vaner. I eksempel som dette forstår lesaren meir enn hovudpersonen, og dette er eit gjennomgåande trekk i *Jakman*. Førstepersonsforteljaren viser på den måten avgrensa innsikt i det han fortel om. I tillegg er det han formidlar, prega av eit overdrive subjektivt engasjement som også strider mot tekstens overordna verdisystem.

3.4 Samansett forteljar

Jakmans forteljar kan karakteriserast som samansett. På den eine sida vekslar *Jakman* mellom ein subjektiv og upåliteleg forteljarmåte prega av tilbakeblikk og assosiasjonar. På den andre sida består *Jakman* av fleire essayistiske parti om hagekulturen i eit historisk perspektiv.³ Som tidlegare nemnt, vekslar forteljaren mellom eit lågt og eit høgare refleksjonsnivå. Forteljaren synest å ha meir sjølvinnsikt når det gjeld hans fortidige eg. *Jakman* består i stor grad av hovudpersonens tilbakeblikk og minne. Forteljaren presenterer minne frå både fjern og nær fortid, og kommenterer og reflekterer rundt desse. Som førstepersonsforteljar har han makt og moglegheit til å velje ut og beskrive minne som set han i eit positivt lys. Men forteljaren presenterer derimot fleire minne som set hans fortidige eg i eit dårleg lys. Dorrit Cohn presenterer ulike narratologiske retrospektive teknikkar. Ein førstepersonsforteljar, som ser tilbake på minne frå si eiga fortid, kan stilla seg til sitt fortidige eg på ulike måtar. Cohn skil her mellom «dissonant self-narration» og «consonant self-narration». Hos ein forteljar som er prega av dissonant sjølv-narrasjon, eksisterer det ein diskrepans og distanse mellom hans notidige eg og hans fortidige eg. Det notidige, meir reflekterte eg'et, ser gjerne tilbake på eit uvetande og mindre reflektert eg. Konsonant sjølv-narrasjon er motsett prega av liten eller ingen diskrepans mellom det notidige og fortidige

³ I tillegg kjem forteljaren med intertekstuelle tilvisingar til myta om Apollon og Daphne (99, 103-105, 120, 185). Då eg har vore nøydd til å avgrense, har eg valt å ikkje legge vekt på dette aspektet ved *Jakman*.

eg'et, kor det notidige eg'et i stor grad identifiserer seg med det fortidige eg'et (Cohn 1983). Det er fleire eksempel på at *Jakmans* forteljar har ei nedlatande haldning til sitt fortidige eg. Spesielt er dette tydeleg når han ser tilbake på minne knytt til dottera Oda, og hennar fysiske og psykiske forfall:

En lærer som drev yoga. Tror jeg det var. Hun ringte en kveld etter trening og hadde sett henne, sett Oda og hadde noe å fortelle. Jeg satt antakelig og leste en bok, innhyllet i illusjoner om at alt gikk riktig vei. Oda hadde begynt å gå ut igjen. Dataskjermen var svart. Det kunne ikke være annet enn positivt. Hvilket ledd i utviklingen hennes, den brå spiralbevegelsen nedover, var det jeg hadde gått glipp av? (91)

Den kritiske haldninga forteljaren har til sitt fortidige eg, er med på å styrke truverdet hans, då han viser eit auka refleksjonsnivå. Samtidig manglar forteljaren kritisk distanse til sitt notidige eg. Dette er spesielt tydeleg i relasjonen til Silje, men også i andre samanhengar. Det gjer at forteljaren får ei tvitydig dobbeltrolle, noko også Lauritsen antyder i si bokmelding: «Fortelleren er sannferdig, men samtidig upålitelig» (2014).

Forteljaren har ei medviten og kritisk haldning til eigen hukommelse. Som Stanzel skriv, har ein førstepersonsforteljar i utgangspunktet stor fridom til å endre på minna sine: «[...] a first person narrator not only remembers his earlier life, but can also re-create phases of it in his imagination» (1984, 82). Det finst fleire eksempel på at forteljaren kommenterer seg sjølv og sin eigen pålitelegheit: «Jeg overdriver sikkert. Men det er et faktum at saken fikk mindre nedslag i vår kollektive hagebybevissthet enn man kunne ventet» (35). Forteljaren tvilar også på truverdet sitt når han ser tilbake på dei idylliske skiturane med ekskona og dottera. Han er medviten om moglegheita for at han lurar seg sjølv, og berre hugsar det han vil hugse:

Den veldige energien hun utstrålte da, i og for seg alltid, men aldri så eksplisitt gnistrende som etter en slik historisk bragd. Eller pynter jeg på bildet i ettertid? Lar jeg visse utvalgte høydepunkter, som denne Kikut-turen, hennes første for egen maskin, bre seg ut og overskygge alt annet? (20)

Den skeptiske haldninga forteljaren har til seg sjølv, tolkar eg som eit verkemiddel for å verke meir påliteleg. Han gir ikkje inntrykk av å hugse alle detaljar, noko som gjer framstillinga meir realistisk og truverdig:

Jeg sa ingenting om hva jeg aller helst ville gjort der ute på Grenen, med akkurat henne, som på det tidspunktet var det vakreste jeg kunne forestille meg – så modig var jeg tross alt ikke, absolutt klar over hvor lett det er å skremme bort jenter. Eller var det nettopp det jeg gjorde? (51)

Samtidig gjer dette det vanskeleg for lesaren å skilje mellom kva som er fantasi, og kva som verkeleg skjedde. Som lesar må ein derfor vere på vakt, og ta atterhald om at det ein les,

kanskje berre er noko hovudpersonen ønsker eller ser for seg. Dette stadfester igjen at ein som lesar får presentert ein påfallande subjektiv versjon av det som skjedde.

Førstepersonsforteljaren i *Jakman* blir i stor grad påverka av assosiasjonar, noko som gjer framstillinga kaotisk og utfordrande. Dei assosiative spranga fører til at ein stadig skiftar mellom sjølve handlinga i notid, og diverse tilbakeblikk frå fjern og nær fortid. Dette nemner også Lauritsen i si bokmelding av *Jakman*: «Nåtid og fortid smelter sammen, blandes med vonde barndomsminner og en voldsom sorg hovedpersonen forsøker å svelge bort» (2014). Tilbakeblikka treng ikkje vere lange. Og forteljaren gir ofte ikkje mange opplysingar, men legg ut hint som gjer at ein som lesar må lese vidare og vere vaken for å skjønne samanhengen mellom handlinga i notid og tilbakeblikka:

Litt lenger inne ligger en sammenklemt kartong sjøkomelk. [...] Den kan selvfølgelig ha blitt kastet inn fra veien. Det betyr ingenting. Likevel plukker jeg den opp og tørker av den våte siden mot låret. Kjenner et stikk av uro. Sist jeg holdt noe sånt i hånden var hjemme på mitt eget kjøkken, i leiligheten i Stiftamtmann Kaa's vei, der jeg tok den ut av kjøleskapet og satte den foran min åtte år gamle datters tallerken. (9)

Men lesaren blir ikkje fullstendig overlaten til seg sjølv i kaoset. Forteljaren reflekterer også over det kaotiske når notid og fortid blandast, som då han følger etter Silje til plassen kor ho rusar seg, og blandar inn minne frå då dottera også oppheldt seg der: «Dette er kjent farvann for meg. Altfor kjent. I bevisstheten, som har en uforliknelig evne til å løse opp tiden og blande sammen inntrykk fra ulike epoker, smelter bildet sammen med et annet [...]» (90). Det finst også dømer på parti kor det verkar som som om forteljaren implisitt henvender seg til lesaren:

Jeg jobber for tida med et prosjekt jeg kaller 'Bytrænes historie'. En forsøksvis systematisk gjennomgang av urban beplantning fra middelalderens torgtrær og fram til i dag, som skal ende i en rapport jeg håper å få publisert. En gammel drøm fra studietida. (10)

Her verkar det nærmast som forteljaren presenterer seg sjølv, som om han var i samtale med lesaren. Dette kan sjåast på som eit etos-byggjande verkemiddel. Eit enda tydelegare eksempel på at forteljaren kjem lesaren i møte, kjem i etterkant av at hovudpersonen har møtt på Lønstad i Hjorteveien: «Den 'Marianne' Lønstad snakket om er Mari-Ann Leinskog, ei hagebyjente som ble borte for noe over et år siden. Etter noen ukers leting ble hun funnet i utkanten av en myr oppe ved Glåmene. Kvalt. Mishandlet på det groveste» (34). Her verkar det som om forteljaren forklarar og gir bakgrunnskontekst til lesaren, slik at lesaren lettare skal henge med. Desse verkemidla gir assosiasjonar til det som i filmterminologien blir kalla

«voice-over», eller kommentatorstemme, som var vanleg i dei klassiske noir-filmene (Luhr 2012).

Ifølge Luhr er mange noir-filmar prega av tilbakeblikk, gjerne med utydelege og brå overgangar, slik at det av og til kan vere vanskeleg for sjåaren å skilje mellom kva som er tilbakeblikk og kva som skjer i forteljingas notid (2012, 77-78). Måten *Jakman* er fortald på, krev at ein som lesar er aktiv i lesinga, og villig til å setje saman dei lause bitane og danne eit samanhengande bilde. Aksel Kielland meiner som nemnt innleiingsvis at dette er ei av dei svakaste sidene ved romanen (2014). Eg meiner derimot at desse svake antydingane er med på å fange lesaren, og halde spenninga oppe. Sjølv om tilbakeblikka i hovudsak kjem som små drypp, er dei nokre gongar lengre, og meir detaljerte. Lukta av sveitten til tenåringen gir hovudpersonen assosiasjonar til barndomen med den sangeliggjande mora: «Mamma. Hva skal jeg si om henne? Mest av alt er hun for meg en lukt. En sammensmelting av lukter» (74). Denne assosiasjonen fører til ein lengre passasje kor vonde minne frå barndomen kjem fram. Det hender likevel at forteljaren slenger ut stikkord som lesaren sjølv må setje i hop til ein samanheng: «Åpen for at jeg har sett noe viktig. Containergutten. Biljardslaget i Langliaparken. Flukten under de svulmende, store trærne» (38-39). Dei mange lause trådane og svake hinta gjer at *Jakman* er ein roman som krev at ein les sakte.

Assosiasjonane og dei raske vendingane gjer at det i det heile er noko kaotisk over måten forteljinga er fortald på. Dette speglar det kaotiske sinnet til hovudpersonen. Det forsterkar inntrykket av hovudpersonen som ein mann som har mista grepet, og ikkje klarar å fokusere. Andre delar av romanen verkar meir gjennomtenkt, slik som dei essayistiske partia. Her viser forteljaren god fagkunnskap om hagens historie, og fører eit meir fatta og komplisert språk:

Le Nôtre er bindeleddet mellom antikkens tempelhager med åpne, søyleinnrammete plasser og vår egen tids grøntområder med fokus på symmetri, variasjon og måteholden skjønnhet. For ham skulle parkanlegget speile det guddommelige – han brukte virkemidler som ‘babylonske terasser’, nivåforskyvning, vannfall og dammer for å skape illusjoner om et endeløst overjordisk rom. (44)

Desse partia er med på å bygge opp truverdet til forteljaren, som elles på andre måtar blir svekka. Som nemnd viser forteljaren avgrensa innsikt i sitt eige sinn og i andre personar i forteljinga. Derimot verkar det som om dei essayistiske partia er tufta på solide undersøkingar. Her viser forteljaren mykje kunnskap og innsikt i det han fortel om, noko som, i desse passasjane, gjer forteljaren meir påliteleg. Ei blanding av reflekterte resonnement, og handling utan kontroll pregar *Jakman*. Dette påpeiker også Jon Rognlien i si

bokmelding: «I dette grensesnittet mellom kaos og orden pirrer forfatteren leserens nysgjerrighet på det usikre, det lunefulle, det umulige i å være i tida. Både fortid og framtid er ekstreme utfordringer» (2014). Dei kontrasterande måtane å fortelje på, speglar kontrastane som viser seg i hovudpersonen. Det er til dømes eit stort spenn frå eit tilvære som lege og omsorgsperson til eit tilvære som «stalker» og potensiell overgripar. I følgande kapittel vil eg undersøke kva krefter som har prega og pregar hovudpersonen sidan oppveksten og tapet av dottera, og korleis dette påverkar både hans eige sjølvbilde og hans evne til å involvere seg i andre.

4 Hovudpersonen

4.1 Mentalisering

For å forklare hovudpersonens relasjon til seg sjølv og andre, vil eg nytte meg av omgrepet *mentalisering*. Psykiatarane Finn Skårderud og Bente Sommerfeldt gir i artikkelen

«Mentalisering – et nytt teoretisk og terapeutisk begrep» følgande definisjon av omgrepet:

«Mentalisering handler om evnen til å lese andre og seg selv» (2008). Vi er heile tida avhengige av å fortolke kvarande, og mentaliseringsevna er derfor heilt avgjerande for at vi kan fungere som sosiale vesen. Mentalisering handlar om både evne og vilje til å regulere seg etter den andre. Personar med låg eller mellombels svekka mentaliseringsevne har tendens til å mistolke signal hos seg sjølv og andre, og dermed misforstå og/eller bli misforstått.

Personar med god mentaliseringsevne har lettare for å oppfatte om det oppstår misforståingar, og har også strategiar for å løyse opp i dei (Skårderud og Sommerfeldt 2008). Skårderud og Sommerfeldt viser til at evna til å mentalisere ikkje er stabil, men at ho blir påverka av fleire faktorar, som til dømes affektar og relasjonar til andre (2008). Mentaliseringsomgrepet spring mellom anna ut frå tilknytningsteori. Evna til å mentalisere er noko vi øver opp frå vi er små barn. Gjennom reaksjonane og omsorga frå trygge tilknytingspersonar, lærer vi «[...] at sinnet ikke speiler verden, men at det *tolker* den» (Skårderud og Sommerfeldt 2008).

Vedvarande mangelfull eller feil respons frå omsorgspersonar, kan føre til at evna til å forstå seg sjølv og andre (mentaliseringa) blir svekka (Skårderud og Sommerfeldt 2008).

Mentaliseringsevne påverkar regulering av kjensler, og sterke kjensler fører til redusert mentalisering. For å sjå nærmare på samanhengen av kjensleregulering og mentalisering, vil eg ved hjelp av artikkelen «Regulering som nøkkelbegrep og toleransevinduet som modell i ein ny traumepsykologi» (2014), introdusere omgrepet toleransevindauge.

Psykologspesialistane Dag Øystein Nordanger og Hanne Cecilie Braarud beskriv *toleransevindauget* som den optimale aktiveringssona: «Det er i denne sonen vi lærer lettest og hvor vi er mest oppmerksomt til stede i situasjoner og relasjoner» (2014). Med andre ord kan ein seie at ei optimal aktivering er nødvendig for ei god mentalisering. Gjennom eit døgn vil alle kjenne på svingingar i aktivering og bevege seg ut og inn i toleransevindauget.

Utanfor toleransevindauget reagerer ein anten ved hyperaktivering (uro, utagering og impulsivitet) eller hypoaktivering (immobilisering og handlingslamming). Evna til å halde seg innanfor toleransevindauget, eller regulere seg ned eller opp igjen om ein skulle hamne

utanfor, er ikkje medfødd. Dette er evner som utviklast i oppveksten gjennom stabil og sensitiv omsorg, til dømes ved at ein omsorgsperson trøystar og hjelper ein til å roe seg ned når ein er redd eller har vondt (Nordanger og Braarud, 2014). I tilfelle kor det over tid er omsorgspersonen som utløyser traumatisk stress (til dømes seksuelle overgrep), og/eller barnet ikkje får hjelp til å regulere affektane sine, vil denne evna blir underutvikla:

Terskelen for utløsning av sterke affektive tilstander vil ofte være lav, pluss at affektene lett kan 'løpe løpsk' fordi personen mangler strategier og nevrane forutsetningar for å finne tilbake til toleransevinduet. (Nordanger og Braarud, 2014)

Gjennom hovudpersonens tilbakeblikk får ein vite at han vaks opp utan far, og med ei mor som var heimeverande og sengeliggjande. Funksjonstapet tyder på at ho hadde psykisk sjukdom. Alkoholmisbruk blir også antyda. Hovudpersonen formidlar at han tidleg innstilte seg på å møte hennar behov på kostnad av sine (74-76). Psykisk sjukdom og rus er kjende risikofaktorar for omsorgsvikt og det er grunn til å tru at mora ikkje evna å sjå og møte hans behov som barn. Mora var lidenskapeleg opptatt av musikk, og levde ut si tapte songkarriere gjennom at sonen deltok i kyrkjekoret. Men det blir fleire gongar antyda at han som liten gut vart utsett for noko i kyrkja han øvde i: «Jeg opplevde noe en gang, sier jeg. I kirka jeg snakker om. Etter en øvelse. Da de andre var gått. Jeg var ikke mer enn seks-sju år gammel. Det sitter i meg ennå» (117). Det kjem ikkje fram direkte, verken gjennom det hovudpersonen seier eller tenker, men han antydar at han vart utsett for fleire seksuelle overgrep (121). Sidan faren ikkje var til stades, kan det tenkast at dirigenten, nest etter mora, var ein viktig tilknytingsperson for hovudpersonen. Den fysiske fråverande faren, og den «mentalt fråverande» mora, førte kanskje til eit større behov for å bli sett og stadfesta av andre vaksne, noko som truleg gjorde han til eit lett offer. Kombinasjonen av at dirigenten, som tillitsperson, påførte hovudpersonen eit sterkt traumatisk stress, og at mora hadde dårlege føresetnader for å beskytte han, gjer at det er mogleg å anta at hovudpersonen har utvikla eit smalare toleransevindauge og såleis har mindre ressursar tilgjengeleg til å handtere stressande hendingar på ein hensiktsmessig måte.

Til trass for ein utfordrande og traumatisert oppvekst har hovudpersonen oppnådd mykje. Han har tatt ei krevjande utdanning, jobba som lege, stifta familie og etablert seg i eit vellukka nabolag. Men tapet av dottera, med den følgjande skilsmissa frå kona, er store stressfaktorar i livet hans, og boka beskriv korleis han strevar med å vinna att balansen. Det er grunn til å hevde at hovudpersonen på notidsplanet har ei svekka mentaliseringsevne. Som

vist i analysen av forteljaren, vekslar han mellom å vere upåliteleg og truverdig. I mange tilfelle verkar det som han er i kontakt med seg sjølv, i form av det som synest som gjennomtenkte refleksjonar og observasjonar. Samtidig blir ein som lesar merksam på at noko ikkje stemmer, og at hovudpersonen manglar ein kritisk distanse til seg sjølv. Han ser ikkje sjølv at han feiltolkar situasjonar og personane rundt seg, eller at oppførselen blir stadig meir avvikande og umoralsk. Eplet fell ofte ikkje langt frå stammen, og truleg har hovudpersonen på nokre område vidareført sin sosiale arv og sjølv utøvd emosjonell omsorgssvikt ovanfor dottera. Det kjem gjentekne gongar fram at hovudpersonen hadde vanskar med å oppfatte teikna på kor vanskeleg dottera hadde det. Det at hans eigne behov truleg vart undertrykt og ikkje sett, med konsekvens i ei svekka mentaliseringsevne, kan kanskje til dels «unnskyld» at han i tilstrekkeleg grad ikkje såg dottera si. Men det er lite som tyder på at hovudpersonen sjølv ser denne samanhengen, for som eg kjem nærmare inn på i dei neste delkapitla, er hovudpersonen i stor grad prega av skuld og skam.

4.2 Skuld

Skuld, skuldfølelse og eksistensiell skuld

Skuld er eit sentralt tema i *Jakman*, og noko som i stor grad pregar hovudpersonen. Skuld er eit omgrep som har ein naturleg plass i kvardagsspråket. Samtidig er skuld eit fenomen som har forskjellige funksjonar og betydingar i ulike fagfelt og sfærar. I essayet «Guilt and Guilt Feelings» (1999, [1957]) er Martin Buber kritisk til den psykoterapeutiske tradisjonens handtering av skuld. Han kritiserer tradisjonen for å ha eit for stort fokus på abstrakt skuldfølelse hos pasientar. Det fokuset har, hevder Buber, gått på kostnad av skuld hos pasientar, basert på faktiske hendingar kor pasienten har påført nokon fysisk eller psykisk skade, eller på annan måte svikta andre menneske. Han hevdar at psykoterapeutar i for stor grad har vore opptatt av det indre, umedvitne eller medvitne, kjenslelivet til pasientar, og sett bort frå pasienten som ein person som er i relasjon til, og har eit ansvar overfor andre menneske. Buber trekkjer fram Sigmund Freud som særskilt viktig for utviklinga av denne tendensen. Han samanfatar Freuds syn på skuldfølelse og det som i ettertid skulle vere det dominerande synet i den psykoanalytiske tradisjonen:

[...] guilt was simply not allowed to acquire an ontic character; it had to be derived from the transgression against ancient and modern taboos, against parental and social tribunals. The feeling of guilt was now to be understood as essentially only the consequence of dread of punishment and censure by this tribunal [...]. (Buber 1999, 113)

Carl Jungs syn på psyken var i enda mindre grad enn hos Freud knytt til personar og hendingar i relasjon til pasienten: «Jung does not recognize at all any relationship between the individual soul and another existing being which oversteps the limits of the psychic» (Buber 1999, 114). Skuld, i jungiansk og til dels freudiansk tradisjon, blir då noko som berre er knytt til det indre sjelelivet, og ikkje har samanheng med pasientens «ytre» liv i relasjon til andre.

Buber skil mellom omgrepa skuldfølelse og ekte skuld, kor skuldfølelse er knytt til tabu og det umedvitne, medan skuld er knytt til faktiske handlingar mot andre menneske som bryt med ein moralsk standard. Bubers poeng er at ein i større grad må legge vekt på den konkrete situasjonen som utløyser skuld, og ikkje berre dei psykologiske symptoma ved skuldfølelse. Ifølge Buber kan ein også skilje mellom vanleg skuld hos ein person, og det han kallar eksistensiell skuld. Han definerer eksistensiell skuld slik: «[...] guilty that a person has taken on himself as a person and in a personal situation» (1999, 116). Eksistensiell skuld opplevast som meir intens enn vanleg skuld, og påverkar i større grad heile eksistensen til dei som lid av det. Vidare påpeiker Buber at den eksistensielle skulda har eit etisk ansvar for andre medmenneske som utgangspunkt: «Existential guilt occurs when someone injures an order of the human world whose foundations he knows and recognizes as those of his own existence and of all common human existence» (1999, 116).

Skuld i tre sfærar

Buber presenterer tre sfærar for skuld og tilsvarende tre vegar for å oppnå forsoning. Den første og mest konkrete sfæren er lova som gjeld for eit samfunn. Ein person som er skuldig i å ha brote lova, kan oppnå forsoning ved å innrømme eller bli erklært skuldig og sone ei straff eller betale erstatning. Den tredje sfæren er trua, kor den syndige er skuldig overfor guden/gudane vedkommande trur på. Dei to første stega for å oppnå forsoning består i å vedkjenne og angre syndene sine, medan det siste steget består av eventuelle botsøvingar. Den andre og midtarste sfæren, som eg meiner er mest relevant i denne samanhengen, er samvitet. Fasane ein her må gjennom for å oppnå forsoning, er det Buber vel å kalle «self-illumination», «perseverance» og «reconciliation». Ein kan ifølge Buber ta del i lovas sfære og skuldas sfære utan eigentleg å ta eit oppgjør med seg sjølv og skulda si. Derimot er skulda i den midtarste sfæren i stor grad knytt til sjølvvet. Han definerer «self-illumination», det første steget til forsoning, slik:

Here a man ventures to illuminate the depths of a guilt which he has certainly recognized as what it is, but not yet in its essence and its meaning for his life. What he is now obliged to do cannot be accomplished in any other place than in the abyss of I-with-me, and it is just this abyss that must be illuminated. (Buber 1999, 127)

Den andre fasen, som Buber kallar «perseverance», forstår eg som det å innsjå og akseptere at skulda alltid vil vere ein del av ein som person (1999, 126). Til slutt er det mogleg å oppnå forsoning ved å aktivt og inderleg engasjere seg i andre medmenneske: «[...] active devotion to the world – for the wounds of the order-of-being can be healed in infinitely many other places than those at which they were inflicted» (Buber 1999, 126). Men for å komme til dette stadiet må ein gjennom ein krevjande prosess som krev at ein strevar etter å bli ein heil person: «[...] he must gather the forces and elements of his being and ever again protect the unity that is thus won from the cleavage and contradiction that threaten it» (Buber 1999, 126). For å kunne vere eit godt medmenneske for andre, må ein først forsone seg med seg sjølv, det ein har gjort og ikkje gjort, og den ein er (Buber 1999, 126). I *Jakman* er det nettopp dette hovudpersonen og lesaren håpar på, men som skal vise seg å bli vanskeleg å oppfylle.

Skuld heng følgeleg saman med samvit. Samvit handlar om korleis ein moralsk vurderer fortidige handlingar eller unnlatingar. Men med samvitet vurderer ein også framtidige eller potensielle handlingar, og vurderinga kan føre til at ein gjennomfører handlinga, justerer eller unnlet å gjere ho (Buber 1999, 123). Samvit handlar om evna til å skilje mellom rett og gale, og dette er ein eigenskap som mennesket har, i større eller mindre grad. Samvit heng saman med sjølvrefleksjon, evna til å skape ein distanse til seg sjølv og sjå seg sjølv og eigne handlingar og haldningar utanfrå:

[...] man is able to set at a distance not only his environment, but also himself. As a result, he becomes for himself a detached object about which he can not only 'reflect', but which he can, from time to time, confirm as well as condemn. (Buber 1999, 124)

Når det gjeld *Jakman*, og hovudpersonens tap av dottera, kan ein merke at han har ei dømmande haldning til seg sjølv, og spesielt knytt til kva han burde ha gjort, men ikkje gjorde. Han slit i stor grad med dårleg samvit, og som Buber skriv, kan dårleg samvit føre med seg eit intenst emosjonelt stress, noko som tydeleg pregar hovudpersonen (1999, 123). Men når det gjeld notida, i relasjonen til Silje, manglar han den nødvendige distansen, noko som fører til at han ikkje klarer å sjå sine eigne handlingar i eit moralsk lys.

Skuld og skuldfølelse hos hovudpersonen

Verken hovudpersonen eller ekskona Rita, kan seiast å ha juridisk skuld i dottera sin død. Ho døydde etter alt å dømme av ein overdose, men det kjem ikkje fram om overdosen ho døydde av, var eit medvite sjølv mord (138-139). Rusproblema, saman med eteforstyrringa, seier likevel noko om at livet vart vanskeleg å leve. Sorga pårørande sit igjen med etter eit sjølv mord, er gjerne tyngre enn ved andre dødsfall, og ofte knytt til skuldfølelse. Det er naturleg at pårørande slit med vanskelege tankar og spørsmål i ettertid: «Kva var det eg ikkje såg?», «Kva kunne eg gjort annleis?», «Kva viss eg berre ...?». Ein står makteslause igjen, utan moglegheit til å gjere noko. For hovudpersonen blir skulda djupt personleg og eksistensiell. Det er tydeleg at *Jakmans* hovudperson klandrar seg sjølv for at han ikkje klarte å redde dottera. Det er alt det han ikkje såg, som tynger han, og ikkje minst alt det han ikkje ville sjå. Om ikkje han såg kva som var i ferd med å skje med dottera, kven skulle då sjå det: «Man skulle ikke tro det var mulig. Å vere blind for sin egen datter» (64). Det kan, på bakgrunn av kor hardt hovudpersonen klandrar seg sjølv, verke som han ikkje prøvde å hjelpe dottera. Men hovudpersonen tenker fleire gongar tilbake på korleis dei forsøkte å få dottera si ut av den vonde spiralen. Hovudpersonen sette seg blant anna som mål å vise dottera lyset og det vedunderlege ved livet. Men som han sjølv påpeiker, hadde mørket allereie sett seg i ho (54-55). Sjølv om han kan tenke tilbake på forsøk på å redde dottera, verkar det som om følelsen av at han svikta ho, og ikkje strakk til som far, er like sterk.

Hovudpersonen var ikkje aleine om ansvaret for dottera. Han var tidlegare gift med Rita, som han møter eit fåtal gongar i løpet av romanen. Ein får lite tilgang til kjenslelivet hennar, anna enn det som kjem fram i dei få og korte dialogane. Elles høyrer ein om henne gjennom minna og tankane til hovudpersonen. Det er ikkje uvanleg med skilsmisse etter tap av born. Dette kjem ofte av problem med å takle at ein har ulike sorgreaksjonar. I *Jakman* er det tydeleg at hovudpersonen og ekskona har ulike strategiar for å handtere tapet av dottera. Ritaskuld er tilsynelatande ikkje så påtrengande som hos hovudpersonen. Det verkar ikkje som skulda eller skuldfølelsen går på kostnad av funksjonsnivået i kvardagen hennar, slik som etter kvart blir tilfelle for hovudpersonen. Hovudpersonen ønsker fleire gongar å snakke med Rita om skulda si, og seier nesten ordrett det same kvar gong: «Vi så henne jo ikke, sier jeg til Rita. De siste årene. Vi fikk ikke med oss hva som skjedde med henne. I alle fall ikke jeg [...]» (53, jf. 64). Den nesten ordrette gjentakninga understreker hovudpersonens problem med å bli kvitt, eller i det minste takle skuldfølelsen. Han blir avvist av Rita kvar gong han prøver å ta opp kor lite observante dei var for dottera sine problem (53). Det verkar som ho har jobba

hardt og medvitent for å kvitte seg med den gnagande skuldfølelsen: «Og du skal vite ... at det har kostet meg å komme hit. Mer enn du aner. Til et punkt hvor jeg vet, helt sikkert, at det ikke har noen hensikt å snakke om dette» (54). Det kan verke som ho, i større grad enn hovudpersonen, har strategiar og evner til å tenke rasjonelt og regulere følelsane sine. Ho har truleg innsett at det ikkje vil hjelpe nokon, og aller minst ho sjølv, om ho resten av livet skal plagast med sterke skuldfølelsar. Hovudpersonen opplevest derimot som psykisk ustabil, og fungerer ikkje optimalt i kvardagen. Når skuldfølelsen nesten sluker han, kan det tyde på at han har problem med å tenke klart og regulere følelsane sine. Det kan verke som han gjer ei forenkla tolking av dotteras sjukdom og død ved å gjere seg sjølv til ein sydebukk. Rita forstår truleg at det var meir komplekse årsaker til dotteras forfall enn at dei ikkje fanga opp alle signala i tide. Men hovudpersonen klarar ikkje å frigjere seg frå denne tankegangen.

Invaderande skuld

Det kjem likevel tidleg fram at hovudpersonen dei to siste åra har prøvd å beskytte seg sjølv mot sorga og skulda ved å grave seg ned i arbeidet med ein akademisk rapport om historia til bytrea. Det har ført til at han til ein viss grad har klart å distansere seg frå dei vonde tankane. Han bruker tida si på å fordjupe seg i dette arbeidet, og lever stort sett eit liv i einsemd, langt frå det som kan minne han om hans tidlegare liv som ektemann, far og lege:

Smerten over å ha mistet noen går gjennom ulike faser. Etter det første sjokket, kaoset, opplevelsen av at ens eget liv er tappet for mening, synker man inn i en slags nummenhet som tar det meste av kraft. Ingenting betyr noe. Bare det tapte oppleves som virkelig. Først etter lang tid, og uten at man er klar over det selv, siger en slags hverdag på plass. Man står opp om morgenen, kler på seg, koker kaffe slik man alltid har gjort. Registrerer som i søvne at det går. Bare unntaksvis, om man ser seg i et speil, eller i blikket til en gammel bekjent, blir man minnet om det forferdelige. (9-10)

Ifølge Buber er forsvarsmekanismer for å prøve å få skulda på avstand ein vanleg strategi for personar som lid av eksistensiell skuld:

The bearer of guilt of whom I speak remembers it again and again by himself and in sufficient measure. Not seldom, certainly, he attempts to evade it – not the remembered fact, however, but its depths as existential guilt – until the truth of this depth overwhelms him and time is now perceived by him as a torrent. (Buber 1999, 116)

Men synet av den sky tenåringen, som har mange likskapar med dottera Oda, set umedvite i gong prosessar i hovudpersonen som det blir vanskelegare og vanskelegare å forsvare seg mot. Muren han har prøvd å bygge opp for å forsvare seg mot dei vonde minna, er i ferd med å slå sprekker:

Ofte sitter jeg og skriver fra tidlig morgen til mørket legger seg utenfor vinduene. Men ikke i dag. Jeg kommer ikke i gang. Setningene floker seg i hverandre, antar selv form av kvister og greiner. Blikket dras stadig mot den lille, tomme sjokomelk-kartongen på pulten foran meg. (10)

Hovudpersonen blir etter kvart heimsøkt av Jakman, ein mystisk skikkelse som har «eksistert» sidan dei traumatiske opplevingane i barndomen. Jakman kjem stadig med kommentarar, og prøver å vippe han av pinnen: «Det er jo dette du vil, sier han, akkurat så jeg kan høre det. Nøyaktig hva du har ventet på [...] Du vil bli sett på på den måten. Av et barn. Én som kan erstatte Oda» (60). Hovudpersonen prøver å overbevise seg sjølv om at Jakman tar feil: «Erstatte – hva er det for en tanke? Jeg vil bare dette. Skrivingen. De seine kveldene ved ovnen. Gløden i et glass vin. Ingenting er mindre fristende enn å skulle tilbake til det jeg har vært gjennom» (60). Men den eksistensielle skulda er ikkje enkel å undertrykke. Skulda kan ifølge Buber opplevast som ein invasjon det er vanskeleg eller umogleg å forsvare seg mot:

The guilt is not one that allows itself to be repressed into the unconscious. It remains in the chamber of memory, out of which it can at any moment penetrate unexpectedly into that of consciousness, without it being possible for any barriers to be erected against this invasion. (Buber 1999, 136)

Etter møtet med tenåringsjenta, som har fleire likskapar med dottera, blir minne som hovudpersonen truleg har prøvd å forsvare seg mot, meir og meir til stades i medvitet hans:

Det er ikke mer enn fire år siden vi fant datteren vår ute i hagen, stående under treet hun regnet som sitt, en kveld det regnet like mye som nå. Søkkvåt. Så nedkjølt at armene virket stive da jeg tok i henne. Vi hadde ringt flere og vært ute og lett etter henne i gatene. Så hadde hun stått der, jeg vet ikke hvor lenge, og sett inn i varmen vår, uten å gi seg til kjenne. Hva må man ha gjort for å fortjene noe sånt? Hva skulle jeg ikke gitt for å slippe å huske det? (28)

Forsoningsprosess

Synet av tenåringen set i gong det som viser seg å bli ein utfordrande forsoningsprosess knytt til samvitet. Heilt frå første møte med tenåringen, blir han dratt tilbake til den vanskelege tida med dottera: «Jeg hiver etter luft, ikke fordi jeg har løpt. Med ett slag er jeg tilbake i mitt eget liv for bare noen få år siden, da jeg stadig var ute i gatene og lette etter Oda» (15). Det blir etter kvart tydeleg for lesaren at hovudpersonen vil prøve å hjelpe Silje som ei slags botsøving for at han ikkje klarte å hjelpe dottera si. Det er for seint å redde dottera, men han har ein sjanse til å hjelpe tenåringen han har lagt merke til ute i gatene, som ser ut til å vere i ein liknande situasjon som dottera hans var åra før ho døydde. Det er uklart om det er heilt tydeleg for hovudpersonen at det er dette som er i ferd med å skje. Det eksisterer i alle fall ein motstand i han, som om han ikkje vil innsjå det:

Fortsette der du slapp ... Hva skulle det bety? Ingenting er mindre aktuelt. Oda er et søkk i livet mitt, et svart hull i bevisstheten. Noe å forsvinne i. Hvorfor skulle jeg ville dit igjen? Uvissheten, angsten, den aldri hvilende skyldfølelsen. Gå ute i gatene og lete etter én som ikke vil bli funnet. Som ikke lenger *er*, selv når man står og holder rundt henne. (133)

Hovudpersonen protesterer mot det som for lesaren verkar som ein opplagd samanheng. Her er det kanskje mogleg å trekke parallellar til Sigmund Freuds teori om gjentakingstvang. *Gjentakingstvang* viser til at personar som har opplevd traume eller vanskelege hendingar, har ein tendens til gjentekne gongar å hamne i liknande situasjonar. Ved å umedvite plassere seg i tilsvarende situasjonar, opplever personen den opphavlege opplevinga på nytt. Personar som blir drive av gjentakingstvang, ser ofte ikkje koplinga mellom den opphavlege opplevinga og dei notidige handlingane (Laplanche og Pontalis 1988, 78). Hovudpersonens oppfatning av trongen til å involvere seg i tenåringen, er på mange måtar tåkelagd og prega av ein ambivalens mellom forståing og fortrenging. Inntrykket av at same situasjon gjentek seg, kan ha ein uhyggeleg effekt, og dette gjeld i *Jakman* kanskje for både hovudpersonen og lesaren (Freud 1998, 38-39).

Den i utgangspunktet gode intensjonen om å hjelpe tenåringen slår fort feil når hovudpersonen gradvis blir meir involvert. Problema oppstår når hovudpersonen blir besett av å redde Silje. Han viser lite sjølvinnsikt i relasjonen til ho, og blir fort både kontrollerande og invaderande. Han verkar i liten grad i stand til å hjelpe andre, då hans eige sinn er prega av kaos. Jon Rognlien beskriv hovudpersonen som «[...] en mann som har mistet holdepunkter og prøver å krafse til seg noe nytt. Jobben er lagt til side, kone og datter er borte. Han klarer ikke å se nøkternt på ting for å få klarhet» (2014). Silje blir brukt som eit middel for å bøte på hovudpersonens skyldfølelse, og forholdet ber preg av utnytting, noko også Cornelius Jakhelln påpeiker: «Legen/Jakman utnytter hennes sårbarhet [...]» (2014). Det uetiske aspektet vil eg behandle nærmare i kapittel 5, men først vil eg vise korleis hovudpersonen på forskjellige måtar blir prega av skam.

4.3 Skam

Skamfølelse, skamangst og skamreaksjon

I tillegg til at hovudpersonen føler mykje skuld knytt til tapet av dottera, er skam eit sentralt tema i *Jakman*, og eit viktig omgrep i analysen av hovudpersonen. Skuld og skam er omgrep som gjerne går over i kvarandre, og dette er også tilfelle hos hovudpersonen. Finn Skårderud har likevel ei oppfatning om ein hovudforskjell mellom skuld og skam: «Skammen viser til

en form for feil, svakhet eller brist ved *selvet*, mens skyld viser til en skade påført *andre*» (2001a, 46). Omgrepet skam er omfattande, og har forskjellige tydingar. Alle har erfaring med skam, men erfaringa kan i stor grad variere frå person til person. Kva som opplevast som skamfullt eller skamlaust, kan også variere frå kultur til kultur. Omgrepet skam har ofte ei negativ betyding. Det kan vere øydeleggjande for eit menneske om skamma får dominere. Samstundes er skam også nødvendig og viktig, og har ein beskyttande funksjon både for oss sjølv og andre, så vi ikkje kryssar verken andre sine eller egne grenser og opptre skamlaust. Som Skårderud påpeiker, er for lite eller for mykje skam skadeleg på kvar sine måtar (2001a, 37-39).

Skårderud opererer med ei tredeling av omgrepet for betre å kunne synleggjere dei ulike betydingane. Han deler skam inn i skamfølelsen, skamangsten og skamreaksjonen. Ifølge Skårderud fungerer *skamfølelsen* preventivt og bidrar til at ein bevarer «[...] respekten for andre og seg selv [...]» (2001a, 39). Vidare påpeiker Skårderud at skamfølelsen seier noko om normer, og kva ein oppfattar som akseptabel og uakseptabel oppførsel. Viss ein tydeleg bryt med desse normene, kan ein bli oppfatta som skamlaus. *Skamangsten* handlar om frykt for å bli avslørt. Å bli avslørt i visse situasjonar kan føre med seg vanære, eller i alle fall ein følelse av det. *Skamreaksjonen* skildrar Skårderud som den: «[...] aktuelle – og akutte – reaksjonen knyttet til å føle seg avslørt, i unåde i forhold til andre eller seg selv» (2001a, 39). Som Skårderud vidare påpeiker, kan ei slik skam vere destruktiv (2001a, 39).

Skamangsten overskyggjer skamfølelsen

Eit sentralt trekk ved hovudpersonen er at han ikkje ser klart, og at han manglar den kontrollinstansen som skamfølelsen er meint å gi. Hovudpersonen er som vaksen ramma av ein sterk skamangst som dominerer på kostnad av den regulerande skamfølelsen. Han er opptatt av kva andre i nabolaget vil tru om dei ser han snike seg rundt i gatene. Denne frykta for å bli avslørt er til stades allereie frå starten, då han akkurat har begynt å observere ein skikkelse ved containeren (15-16). Det er ikkje sikkert andre ville reagere på oppførselen hans, men tanken på kva andre vil meine, er nok til at han prøver å skjule seg. Ifølge Skårderud kan skamreaksjonen komme utan å eigentleg bli avslørt av andre. Ei innbiling om at ein blir observert eller avslørt, kan vere nok. Å sjå seg sjølv med andre sitt blikk er ifølge Skårderud skammens kjerne og vesen (2001, 43). Hovudpersonen førestiller seg korleis oppførselen hans må sjå ut i andre sine auge:

Jeg lar et par blanke SUV-er passere før jeg smetter over. Hjertebank. Som om det å gå inn her, uten noe legitimt oppdrag, er å krysse en grense. [...] Jeg måtte ha gått helt bort til kanten for å kunne se inn i sprekken. Det er ikke aktuelt. Et øyeblikk er det som om jeg iakttar meg selv, at jeg står oppe i mitt eget vindu mellom potteplantene og betrakter dette individet som lister seg inn på parkeringsplassen. (13)

I boka *Ugly Feelings* (2007), legg Sianne Ngai vekt på at paranoia og framandgjerding er sentrale kjensler hos karakterar i noir-filmar. Vidare skriv ho at skifte av perspektiv er eit viktig verkemiddel for å formidle dette. Skifte av perspektiv, frå ein subjektiv synsvinkel kor ein ser gjennom hovudpersonen sine auge, til eit objektivt perspektiv kor hovudpersonen plutselig blir observert av ein annan instans, er ifølge Ngai eit verkemiddel for å fremje paranoia og følelsen av å bli avslørt (2007, 13, 17). I *Jakman* kan ein sjå liknande verkemiddel, gjennom skifte mellom forteljar i førsteperson eintal og førsteperson fleirtal, eller ved at hovudpersonen «zoomer ut» og gjer innbilte observasjonar av seg sjølv gjennom andre sine auge.

Hovudpersonen har visse forventingar til seg sjølv som hagebybebuar, og det er visse «kodar» ein bør følge om ein vil passe inn i det vellukka hagebymiljøet og ikkje bli lagt merke til på ein negativ måte: «Skammen trer frem av denne spenningen mellom hvordan jeg vil bli sett, og hvordan jeg føler at jeg blir sett» (Skårderud 2001a, 38). Naboane Lønstad og Brun-Hansen har ifølge hovudpersonen full kontroll over kva og kven som beveger seg rundt i Ullevål Hageby, og kva som er normal og ikkje normal oppførsel (86). Lønstad og Brun-Hansen observerer hovudpersonen i hagen til ekskona Rita, i det han står ved eit vindauge og ser inn i huset hennar. Hovudpersonen ser for seg reaksjonen deira, og han innbillar seg korleis ryktet vil spre seg rundt i hagebyen:

Nå er de på sporet av et scoop, må jeg tro – en mann som trækker rundt i sin ekskones hage i håp om å finne pikante detaljer om hennes nye liv. Og hva er det han har under armen? En pose? Noe ingen skal vite hva er? [...] I løpet av et døgn vil ikke bare Rita, men hele nabolaget hennes, hele borettslaget, i prinsippet, vite hvor jeg var denne torsdagskvelden, og hvordan jeg reagerte da jeg ble oppdaget. Rita vil ringe meg i morgen, og jeg vil se i ansiktene til alle jeg møter i butikken eller andre steder at de vet. (86-87)

For å unngå å bli avslørt, og sett på som eit avvik, isolerer hovudpersonen seg meir og meir frå andre. Han held seg stort sett ute på «jakt» etter Silje når mørket brer seg over hagebyen, og går alternative ruter og gøymar seg bak bilar for ikkje å bli avslørt: «Bare tanken på å gå ut på gata nå, og risikere å møte noen, hvem som helst som vet hvem jeg er, eller var, gir meg angst» (150). Frykta for å bli sett er eit sentralt kjenneteikn ved skam: «'Jeg skammer meg'

betyr 'Jeg vil ikke bli sett'» (Skårderud 2001a, 39). Hovudpersonen innbiller seg også at dei han møter i gata og butikken, oppfører seg på ein spesiell måte rundt han:

I nærbutikken merker jeg pauser. [...] Gutten i kassa som trekker hver vare påfallende langsomt, liksom motvillig, gjennom pris-scanneren. En kvinne i rød kåpe som rygger unna, tilsynelatende uten grunn, for å slippe meg forbi, da jeg, liksom henne skal ut på gata. Et fremmed nabolag. Kvartaler jeg ikke kjenner, hvor jeg likevel blir sett, har jeg inntrykk av, lagt merke til, som om jeg oppførte meg på en påfallende måte. (150)

Dette forsterkar inntrykket av at hovudpersonen er prega av skamangst og paranoia, i tillegg til at oppførselen hans kanskje er avvikande og noko andre reagerer på.

Det er mykje som tyder på at hovudpersonen manglar ein ibuande kontrollinstans. Eit eksempel som viser dette, er i samband med eit tilfeldig møte med ekskona Rita. Ho har det travelt, då ho skal møte ei venninne på kafé, og hovudpersonen føler seg truleg nedverdiga og avvist då han prøver å snakke med ho om dottera. Han har inntrykk av at ho syns han er patetisk, og har eit behov for å rette opp dette inntrykket: «Så finner jeg på å følge etter henne. Bare på faen. I beste fall kan jeg 'støte på' henne en gang til og gjøre noe for å bedre inntrykket» (25). Han innser at å spionere på ho kanskje ikkje vil betre omdømmet sitt (26). Trass i dette klarer han ikkje styre seg, og følger etter Rita. Etterpå klarar han ikkje å legge frå seg tanken på korleis ho ville tenke om ho la merke til at han spionerte på ho (28). Her verkar det som han skammar seg over sin eigen skamlause oppførsel.

Den sterke skamangsten overskyggjer skamfølelsen hos hovudpersonen. Det fører til ein skamlaus og irrasjonell oppførsel. Når hovudpersonen ser den sky tenåringen gå ute i mørket og regnet om kveldane, lurar han på kvifor ein så ung tenåring kan vere så mykje ute aleine utan at nokon bryr seg eller grip inn (59). Men det er usikkert om hovudpersonen forstår parallellen til sin eigen situasjon, og at dottera hans truleg også gjekk aleine slik som tenåringen han no har lagt merke til gjer. Hovudpersonen finn etter kvart ut kven som er faren til tenåringen Silje, og har ei dømmande haldning til han: «Hvorfor er jeg ikke overrasket? Hva hadde jeg trodd? En mann som har alle muligheter til å passe på datteren sin, uten å synes å gjøre det» (132). Det er også her usikkert om hovudpersonen ser klart nok til å trekke parallellar til seg sjølv. Er han dømmande overfor faren, fordi han eigentleg dømmer seg sjølv? Det er også mogleg at andre tenkte det same om han, då det var dottera hans som gjekk aleine ute i gatene. Kort tid etter ser hovudpersonen det han meiner må vere faren, og har sjansen til å fortelje han kva han ser er i ferd med å skje med Silje: «[...] det er en sjanse til å snakke med han. Fortelle hva jeg vet. Om datteren hans. På vegne av oss alle, nær sagt, som

har opplevd noe liknende» (157-158). Han og kona vart sjølv varsla av nokon andre som hadde sett at dottera deira hadde eit problem. Til trass for dette, lar hovudpersonen vere å fortelje faren til Silje kva som er i ferd med å skje med dottera hans:

Hvordan få ham til å tro at jeg, en vilt fremmed, har noe å fortelle ham om hans eget privatliv, hans unge datter, som han ikke vet fra før? Er bekymret over? Tenker på dag og natt? Eventuelt ikke ønsker å ta innover seg, i alle fall ikke bli belært om av en tilfeldig forbipasserende? [...] En mann så dypt inne i sitt eget at ingenting kan forstyrre. Jeg måtte i så fall gripe ham i jakkekragen, gjøre noe drastisk. Datteren din trenger deg! Ser du ikke hva som skjer? Det er lett å forestille seg reaksjonen. Folk som iler til. Bråkmakeren lagt i bakken. Mobilbilder tatt. Opp til pressen og ut i verden. En beundrer som går amok. (158)

Hovudpersonen lagar seg potensielle scenario som kunne utspele seg om han konfronterte faren til Silje. Skamangsten fører til at det blir viktigare for hovudpersonen å forsvare sitt eige rykte og omdømme, enn å varsle faren og på den måten kanskje redde Silje. Hadde hovudpersonen verkeleg ønska å hjelpe Silje, burde han kanskje heilt frå starten av prøvd å finne ut kven foreldra var, og varsla dei. I staden for utviklar han seg til å bli ein skamlaus stalker utan auge for andre sine grenser. Han oppfører seg på ein måte som heilt klart bryt med normene om kva som er akseptabel oppførsel. Han bryt grensene til Silje sitt privatliv, og tar ei rolle han ikkje har rett til å ha.

Behov for å starte på nytt

Til no har eg vist korleis skam, eller mangel på skam, påverkar bevegelsane og oppførselen til hovudpersonen. Men skamma dominerer også hovudpersonen på eit meir eksistensielt grunnlag. Skam handlar i stor grad om forventingar, enten det er forventingar ein har til seg sjølv eller reelle eller innbilte forventingar frå andre. Når ein opplever at det er eit misforhold mellom det ein gjer eller er, og det som er forventa (enten medvitent eller umedvitent, av andre eller ein sjølv), kan ein reagere med skam (Skårderud 2001a, 38). Hovudpersonen føler at han har svikta både som son og ektemann, og ikkje klart å leve opp til forventingane:

De har begge hatt forventninger de dessverre måtte se at jeg ikke levde opp til. For mamma: At jeg skulle realisere drømmen hennes om et liv viet til det vidunderligste: Musikkens verden. For Rita: At jeg i samspill med henne skulle bygge opp en ideell ramme for familieliv, barn og personlig utvikling i nær kontakt med naturen. Altså hagebylivet. (65)

Ikkje minst føler hovudpersonen seg mislukka som far. Han mista sitt einaste barn fordi han ikkje ville opne auga for kor vondt ho hadde det. Ifølge Skårderud føler den skamfulle seg uverdig (2001a, 40), og i høve til rolla som far er det tydeleg at dette er noko hovudpersonen slit med. Han har truleg vore prega av ein skamreaksjon knytt til tapet av dottera, og kanskje også i samband med skilsmissa. I eit privilegert område som Ullevål hageby, kor dei fleste

har gode føresetnader for å lukkast, kan truleg skamreaksjonen og følelsen av vanære bli ekstra sterk når ein mislukkast. Skamreaksjonen blir truleg forsterka av at hovudpersonen er lege av yrke. Som lege burde han i høgste grad ha kunnskapen og ressursane til å hjelpe dottera si. Han meiner sjølv at han burde ha kjent igjen symptoma tidlegare, då han gjennom jobben møtte fleire pasientar med eteforstyrningar. Det er mogleg det er ein av årsakene til at hovudpersonen, i større grad enn ekskona Rita, plagast så intenst av desse tankane i ettertid:

Svartkledd. Med det mørke, nydelige håret gjemt inne i hetta. Svart også rundt øynene. Og tynn, måtte vi jo se. Skjærende, meningsløst tynn. Håndleddene som små, harde knuter nederst på armene. Beina borte i de vide buksene, som bare noen måneder tidligere, som jeg husket det, hadde vært ettersittende. Ingen hofter. Ingen tegn til kvinnelighet overhodet. En mørk, lydløs skygge gjennom rommene våre. Hadde jeg ikke sett det før? Kjente jeg henne ikke igjen fra utallige andre jenter jeg hadde hatt inne på mitt eget kontor, med symptomer jeg pleide å avsløre allerede på venterommet? Blindet. Blikket lukket om et bilde som allerede var flere år gammelt. (49)

Hovudpersonen har på mange måtar ikkje blitt den han ønska og forventa at han skulle bli. Ved fleire høve fantaserer han om å starte på nytt og bli kvitt alt det vonde. Skammen er eit stort angrep på sjølvet, og den som skammar seg, vil ofte ønske å forvandle seg (Skårderud 2001a, 47). Dette er ein tanke som gradvis tar meir form i hovudpersonen. Hovudpersonen leiger ei leilegheit som Silje kan disponere om ho har behov for ein plass å vere. Men leilegheita er kanskje like mykje eit teikn på behovet for å vere ein annan: «Et lyst felt på ytterdøra viser hvor det inntil nylig må ha hengt et skilt. Jeg skriver Jakman på en lapp og klistrer den opp med tape. Mest for spøk. Utpå natta river jeg den ned igjen» (131). Det som startar som ein spøk og ein svak tanke, har seinare blitt tydelegare artikulert som eit brennande ønske:

Begynne på nytt. Brenne alt. Legge bak seg søvnløsheten, angsten, sorgen som nesten tok livet av meg. Hagebylivet. Den fordømte vellykketheten. Bli kvitt det. Være ny. Inn i dette lyset, den veldige åpenheten som ligger foran oss. (177)

Hovudpersonen har mista dottera og kona, fungerer ikkje i jobben som lege, og no har han også mista grepet om rapporten sin. Han kan truleg ikkje synke lenger, og då representerer Jakman moglegheita for ein ny start. Ved å skifte identitet til Jakman, kan han sjølv forsvinne: «Tilbake i Tønsberggata klistrer jeg papirskiltet opp igjen på døra. Frisker opp bokstavene. Jeg er Jakman. Han er meg. Jeg har fått en ny sjanse» (173).

Skam i hovudpersonens barndom

Går ein til barndomen til hovudpersonen kan ein sjå skammens opphav i forteljinga, og korleis skam er noko som henger ved han heilt frå tidleg oppvekst. Han tenker fleire gongar

tilbake på vonde minne frå barndomen. Minna er knytt til skam, og ifølge Skårderud har slike barndomsminne ein tendens til å setje seg (2001a, 47). Mora hadde store forventingar til han, og meinte at songkarrieren hans var hennar einaste lyspunkt. Han opplevde eit stort prestasjonspress, og følte eit ansvar for å lukkast med songen:

Jeg hadde de rette genene, kunne hun fortelle meg, og å ikke benytte seg av en slik gave [...] var en forbrytelse mot skaperverket. Jeg skulle aldri være i tvil om at det å se meg stå foran i kirken, i hvit kappe og med det myke barneansiktet opplyst av ånd, omgitt av resten av koret, mens taket langsomt åpnet seg over oss og slapp inn himmelens lys – det var slike vendinger hun brukte – var det som fikk mamma til å holde ut gjennom alle smertene. (75)

Det er eit enormt press å leggje på eit barn, og eit ansvar eit barn ikkje skal måtte bere. Ifølge Skårderud er det ein samanheng mellom skam og tausheit: «Skam er en tausgjørende affekt. Den rasende kan skrike, men den skamfulle holder kjeft» (2001a, 40). Kanskje var det ein av årsakene til at hovudpersonen ikkje turde å fortelje mora at han skulka korøvingane, og overgrepa som var årsaken til det:

Om jeg sviktet dette, om jeg en dag skulle gå inn i stua til henne og fortelle at jeg ønsket å slutte å syngre, at jeg hatet det, hadde mareritt om det om natta... ville alt falle sammen [...] Dette var jeg klar over. Dette sto jeg ute og visste, mellom buskene i hagen vår, eller opp i skogen, et sted hvor det var mulig å få fisk, og jeg kunne vente til øvelsen var over. (76)

Tilbakeblikk som dette viser at hovudpersonen som liten gut tok meir omsyn til mora enn seg sjølv. Han ønskte truleg ikkje å belaste mora si meir enn nødvendig, og frykta for å skuffe ho var stor. Når omsorga hennar var så sterkt knytt til kva han presterte i koret, innebar kanskje tausheita ei frykt for å bli avvist eller ikkje vere god nok om ho fekk vete at han skulka øvingane. Kanskje kan prestasjonspresset han opplevde frå mora, forklare protestane han i vaksen alder har mot hagebyen og fasadekulturen.

Tilbakeblikka og plagene knytt til dei traumatiske overgrepa i kyrkja kan vitne om dissosiasjon, som blant anna er eit symptom innanfor fleire psykiske lidingar. Dette er noko som kan ramme personar som har gjennomgått traumatiske opplevingar i barndomen, som til dømes seksuelle overgrep. Dissosiasjon blir i psykiatrien beskrive som ein forsvars- og mestringsstrategi: «Ved å *dissosiere* kan individet beskytte seg mot å bli overveldet og ødelagt av uhåndterlige og ekstremt smertefulle (psykiske og fysiske) opplevelser» (Nordenstam m.fl. 2002, 22). Ein måte å gjere dette på, er å splitte opp minna frå dei traumatiske opplevingane i lause fragment. På den måten slepp vedkomande å på nytt oppleve det traumatiske i sin heilskap. Men fragmenta har ein tendens til å kome tilbake i

ettertid: «Fragmentene kan trenge seg på bevisstheten i form av flashbacks og hallusinasjoner, både i sovende og våken tilstand» (Nordenstam m.fl. 2002, 22).

Jakmans hovudperson er plaga av flashback og hallusinasjonar og har vanskar med å sove på grunn av mareritt. I tillegg kan ein under sjå korleis han dissosierer ved å minnst fragmenterte detaljar frå overgrepa i staden for heilskapen:

Jeg husker følelsen av å gå nedover langs benkeradene og høre mine egne skritt, som ellers ikke lagde mye lyd på den tida, åtte-ti år gammel, forplante seg i veggene. Oppgaven jeg var tildelt, som 'ordensmann' eller hva det ble kalt. Lyset som falt inn gjennom de høye vinduene, hvitt og overjordisk, og min egen skygge, grotesk forstørret mot veggen på den andre siden. Noteheftene eller hva jeg hadde å bære på. Døra i enden av lokalet, til materialrommet, hvor jeg skulle legge dem fra meg. På hylla. Som jeg var blitt forklart. Den plutselige lyden av døra som gled igjen bak meg. Vissheten om at det ikke var noen vei ut. Og siden: Følelsen av vektløshet. Løpe barbeint over varm asfalt, så fort at det var som å fly oppover den stille gata. Kjenne heten under fotsålene, de skarpe småsteinene som stakk opp gjennom den sommertjukke huden. Skrekken som jagde meg framover. (121)

Hovudpersonen projiserer sine egne traumatiske minne over på tenåringsen, og ser for seg at tenåringsen blir seksuelt mishandla heime.

Men utpå natta, da jeg igjen ligger og puster uten å få sove, har skyggen bak gardinet fått et ansikt. Det tilhører et menneske som går opp trappa mot andre etasje, der jeg altså har fått for meg at gutten har rommet sitt [...] Denne som nærmer seg har en egen tyngde, forestiller jeg meg, et spesielt ganglag som er gjenkjennelig, allerede i trappa. [...] Hånden legger seg på klinken [...] Jeg setter meg opp i senga. Gutten lar meg ikke engang vite hva han heter. Men ingenting han kunne sagt, ingen viljesakt fra min side, kan få disse bildene ut av hodet. (79)

Her blir hans egne traumatiske minne blanda saman med fantasi og observasjonar frå spioneringsaktiviteten utanfor huset til tenåringsen.

Jakman er som nemnd tidlegare ein skikkelse som i større eller mindre grad har hengt ved hovudpersonen heilt sidan dei traumatiske opplevingane i kyrkja. Men hovudpersonen har ikkje eit fullstendig medvite forhold til Jakman:

Navnet falt ned i hodet mitt en morgen jeg satt og bladde i en avis. Kanskje har jeg visst om ham lenge, helt siden jeg som åtte- tiåring løp i panikk gjennom Bassengparken hjemme i Gjøvik, etter å ha vært stengt inne i kirken. En stemme ropte på meg borte mellom trærne. En mann. Tror jeg nok det var. Dermed var han født. (38)

I periodar, i barndomen hans, var Jakman intenst tilstades. Han var invaderande og kunne dukke opp når som helst og over alt, som ei vond ånd eller eit spøkelse. Det var då mykje frykt og angst knytt til han:

Da jeg var barn, etter den første gangen jeg ble stengt inne i kirken, hadde jeg besøk av ham nesten hver eneste natt. Han kom inn gjennom døra selv om jeg låste. Måtte jeg ned i kjelleren og hente

noe for mamma, et syltetøyglass eller en av de evinnelige vinflaskene hennes, sto han der og ventet. Ute i vintermørket var han aldri mer enn et vindpust unna. (132-133)

I gode og trygge periodar, då Oda var lita, var Jakman meir fråverande. Då hadde hovudpersonen kontrollen, og kunne ufarleggjere og latterleggjere han. Men etter dødsfallet til dottera, og tapet av kona, vart Jakman stadig meir nærværande (133).

I relasjonen til Silje, fungerer Jakman som ei stemme som pressar seg på. Han prøver fleire gongar å overtale hovudpersonen til å fortsette, sjølv om det riktige ville vere å slutte. Ein episode, kor hovudpersonen prøver å presse Silje til å bli med inn i kyrkja, skil seg ut som spesielt uhyggeleg: «Skikkelsen kommer nærmere. Han går inne ved muren, i den dypeste skyggen, og ser på meg. Nøder meg. Gjør det, er det som han sier. Gjør det! En sånn sjanse får du ikke igjen» (117). Silje er tydeleg utilpass, men det tar ikkje hovudpersonen omsyn til. Her, og ved andre høve, verkar det som hovudpersonen prøver å skjule seg bak Jakman: «Men da jeg åpner døra og går ut, og *han* åpner på hennes side, følger hun tross alt etter» (118). Hovudpersonen tar Jakmans skikkelse. Den mørke skuggesida dominerer og tar kontroll. På den måten kan hovudpersonen fråskrive seg ansvaret for det han gjer.

Jakman fungerer også som nokon å støtte seg på, når hovudpersonen ikkje har nokon andre. Til trass for angsten knytt til Jakman, er Jakman i det minste nokon som kontinuerleg har vore ein del av livet til hans, når så mykje anna ikkje lenger er som det var: «Jeg ser denne andre ved siden av meg. Jakman. Mørk og stille. Jeg vil ikke krangle lenger. Ignorerer, aksepterer. Tenker at jeg trenger den støtten jeg kan få» (150). Andre gongar opplever hovudpersonen nærmast å bli slukt av Jakman. Jakman er då til stades overalt, og hovudpersonen klarar ikkje å beskytte seg sjølv eller sin eigen identitet:

I verste fall er han en lukt. Rester av et nærvær i lufta når jeg låser meg inn i leiligheten. Et pust av etterbarberingsvann i oppgangen, av ikke helt frisk ånde på badet. Eimen av et menneske som er så nær at jeg ville kunnet ta på ham om jeg ikke visste bedre. En fornemmelse ute på gata, som en vilje som skumper innpå min egen. Om noen ser på meg ute på plassen tenker jeg at det ikke er meg, men Jakman, som stadig er i nærheten, så tett opptil at jeg kanskje ikke ser ham selv, som de får øye på, og forveksler med meg. Jeg sitter ved pulten og skriver noe jeg ikke kan utelukke at *han* for lengst har tenkt. Ser hans pust bre seg som en stor, ullen blomst over speilet jeg lener meg fram mot om morgenen. (133-134)

Dette gir sterke assosiasjonar til H.C. Andersens eventyr «Skyggen» (1964, [1847]). På same måte som den lærde mannen i «Skyggen» ikkje klarar å kontrollere skuggen sin, klarar heller ikkje hovudpersonen å kontrollere Jakman. Jakman glir over i hovudpersonen, og til slutt går Jakman og hovudpersonen i eitt. Skuggen blir han. Han blir skuggen (173).

Eit miljø prega av skam

I eit verk som tematisk er så prega av skam, er det signifikant at personane hovudpersonen oppheld seg med, også er prega av skam. Det er på fleire måtar mogleg å sjå uttrykk for skam hos Silje. Og gjennom hovudpersonens tilbakeblikk er det også mogleg å kjenne igjen skam hos dottera Oda. Det er fleire likskapstrekk mellom hovudpersonen som vaksen og barn, dottera Oda og tenåringen Silje. I likskap med hovudpersonen, finns det eksempel på at Silje skvett unna og er redd for å bli sett av andre (58). Ho oppheld seg i skjul, i mørket og skuggane, og har på seg mørke klede og lar håret skjule ansiktet (109). Mangel på augekontakt kan vere eit teikn på skam, og det vikande blikket går igjen hos Silje (Skårderud 2001a, 43). Det ein skammar seg over, vil ein skjule og halde for seg sjølv (Skårderud 2001a, 40). Hovudpersonen opplever at han må trø varsamt om han vil få Silje til å snakke om plagene:

Da han undersøker materialet oppdager jeg dessuten noe som likner svimerker, kanskje fra sigarettglør, på håndbaken og oppover armen. Dette vil han ikke snakke om. Straks jeg prøver å hinte om disse skadene jeg må anta han har påført seg selv, blir han urolig og vil gå. (47)

Eteforstyrningar, rusmisbruk og sjølvskading tilhøyrer det ein kan kalle skambaserte syndrom (Skårderud 2001a, 41). Silje blir skildra som svært tynn: «Hendene er kalde og så smale at de blir borte i mine egne» (58). Det same blir dottera Oda i hovudpersonens tilbakeblikk. Den som skammar seg, ønsker å forsvinne, og ønsker å vere minst mogleg synleg. Anoreksi blir då eit uttrykk for denne lengselen, og eit heilt konkret tiltak. Dei innestengde og tause følelsane kjem til uttrykk gjennom kroppen, som gradvis blir mindre, i takt med den minkande sjølvfølelsen. Til slutt er ein berre ein skugge av seg sjølv. Felles for dei skambaserte syndroma er at det ofte er skam som utløyser dei. Det blir ein måte å uttrykke det vonde på. Samtidig ser ein at skamma i tillegg opptre som ein konsekvens i etterkant (Skårderud 2001a, 41-42). Det vil seie at ein som skadar seg sjølv, også ofte vil skamme seg over sara og arra sine, og prøve å halde dei skjult:

Der ute tar han endelig av seg hettegenseren. Kuttene i ansiktet er ikke dype. Men også armene har ferske sår, helt opp til armhulene, innimellom de gamle. [...] Han står og ser bort, ned i gulvet, som om han skammer seg over å la meg se. (72)

Hovudpersonen dreiv ikkje sjølv med fysisk sjølvskading i oppveksten (79). Men det blir likevel antyda at han kan identifisere seg med smerta (80). Han reflekterer over Silje si tausheit: «Dette ordløse i henne. Det stumme. Som gjemmer seg i seg selv. Som oppfatter ord som truende» (120). Tausheita er truleg noko han sjølv kjenner igjen frå sin eigen oppvekst.

Silje oppheld seg mykje vekke frå heimen sin, og det går også opp for hovudpersonen kor mykje Oda isolerte seg frå omverda (48-49). Det kan tyde på at dottera Oda, i likskap med hovudpersonen, var prega av ein sterk skamangst som førte med seg eit behov for å skjule eit uverdig eg. Minnet frå då han fann Oda ute i hagen, har sett seg i han. Kanskje har dette minnet brent seg fast fordi han kunne kjenne igjen seg sjølv i det. Sjølv skjulte også han for mora det vonde og skamfulle som hende i kyrkja, og gøymde seg i hagen eller i skogen til korøvinga ho trudde han var på, var ferdig (76). Det kjem også fram at Silje heller ikkje vil eller klarar å fortelje faren kva som skjer (113). Ifølgje Skårderud er tilbaketrekning frå nære relasjonar ein vanleg strategi for ein som skammar seg: «Den skamfulle trekker seg slik tilbake at hun eller han blir stående utenfor de relasjoner som er helende» (2001a, 38).

Skam kan prege personar som over tid ikkje føler seg sett: «Det finnes en skam som vokser ut av den manglende responsen. Den er knyttet til fraværet, til isolasjon og uteblivelse» (Skårderud 2001b, 55). Det kjem etter kvart fram at mora til Silje er død. Faren hennar er mykje borte i jobbsamanheng, og ser ikkje korleis stemora hennar driv ho på flukt. Hovudpersonen vaks som nemnt opp utan far, og med ei mor som truleg ikkje var ordentleg til stades. Skårderud viser til det som blir kalla kvit sorg:

Den hvite sorgen er smerten ved å savne noe man ikke vet at man ikke har, fordi man aldri fikk det. En mulig vei til den hvite sorgen er oppveksten med den deprimerede moren. Hun var der fysisk, men hun var ikke der likevel. Hun var skinnlevende. (Skårderud 2001b, 56)

Kanskje bar også Oda på ein slik kvit sorg, med foreldre som fysisk var til stades, men som likevel var fråverande, og ikkje verkeleg såg ho.

I mange tilfelle er det personar i nære relasjonar som påfører den skamfulle personen skam: «Skammen følger i kjølvannet av den andres atferd. Det kan være krenkelser, ydmykelser, mobbing, aggresjon, seksuelle og fysiske overgrep m.m» (Skårderud 2001b, 55). I Silje sitt tilfelle er det grunn til å hevde at det er stemora som er «skammaren» - det vil seie personen som påfører Silje skam gjennom fysiske overgrep og psykiske krenkingar (111). For hovudpersonen sin del, er skammaren vaksenpersonen i kyrkja som forgreip seg seksuelt på han. Ifølgje Skårderud kan ein som ber djup skam, ha behov for å utagere skamma i skamlaus oppførsel. I mange høve kan personen som skammar seg, seinare sjølv bli ein skammar (2001a, 44-45). Hovudpersonen oppfører seg skamlaut i høve til Silje, og er nær ved å misbruke henne seksuelt, og sjølv bli ein skammar (118). I neste kapittel vil eg sjå nærmare på dei uetiske aspekta ved hovudpersonens behandling av Silje.

5 Etikk

5.1 *Jeg og Du*

Som nemnt i fleire samanhengar, har forholdet mellom hovudpersonen og Silje ein uetisk dimensjon. For å belyse det uetiske ved hovudpersonens relasjon til Silje, vil eg nytte meg av Martin Bubers filosofiske verk *Jeg og du* (2003, [1923]). Verket har hatt stor innverknad innan ein rekke fagfelt, og har eit tidlaust og universelt preg. I hovudsak handlar *Jeg og du* om korleis ein møter og stiller seg til andre menneske (Simonsen 2003). Til grunn for Bubers filosofi ligg tanken om at både verda og mennesket er tvifaldig. Verda består av to grunnpar: Eg-Du og Eg-Det. Eg'et eksisterer ikkje enkeltståande, men høyrer alltid til eit av grunnpara. Ifølge Buber møter vi vår neste enten som eit Du eller eit Det, og i det ligg det grunnleggjande forskjellar. Medan grunnordet Eg-Du høyrer til forholdet, høyrer grunnordet Eg-Det til erfaringa (Buber 2003, 3-5). Når ein erfarer sin neste som eit Det, møter ein den andre som eit objekt eller ein gjenstand. Den andre blir då redusert til eit middel for Eg'ets erfaringar: «Jeg iakttar noe. Jeg fornemmer noe. [...] Jeg vil noe. Jeg føler noe» (Buber 2003, 4). Eit møte mellom eit Eg og eit Du er derimot ikkje basert på erfaring, men eit umiddelbart nærvær: «Mellom Jeg og Du står intet begrepsmessig, ingen forhåndsviten, og ingen fantasi [...] Mellom Jeg og Du står ingen hensikt, intet begjær og ingen antesipasjon [...]» (Buber 2003, 11). Eit forhold mellom eit Eg og eit Du er basert på gjensidigheit: «Du'et kommer meg i møte. Men jeg trer inn i det umiddelbare forhold til det. Således er forholdet både det å bli valgt og det å velge, det å la skje og det å handle selv på en gang» (Buber 2003, 10). Som ein konsekvens av at vi er menneske i den tvifaldige verda, kan vi ikkje unngå å erfare andre som eit Det, men det er gjennom møtet med eit Du at Eg'et blir heilt (Buber 2003).

Redusert til eit middel

Det lesaren nok håpar på, er ei etisk humanistisk utvikling i bubersk forstand, kor *Jakmans* hovudperson klarar å forsone seg med skulda si, samtidig som han på medmenneskeleg vis ser og hjelper Silje vekk frå den same skjebnen som dottera. Men etter som forteljinga utviklar seg, bleiknar dette håpet. Relasjonen til hovudpersonen blir gradvis meir uhyggeleg, og det blir tydeleg at hovudpersonen ikkje er i stand til å hjelpe verken seg sjølv eller andre. Det er mykje som tyder på at hovudpersonen reduserer Silje til ei avspegling av si eiga dotter. Gjennom relasjonen til Silje får han erfare å hjelpe nokon i ein liknande situasjon som dottera. Han får ein ny sjanse, som truleg ikkje kan rette opp at han ikkje såg dottera si, men

som kanskje kan føre til ei viss forsoning. Det er som tidlegare nemnt usikkert i kva grad hovudpersonen forstår kvifor han blir så opphengt i tenåringen han ser ute om kveldane: «[...] det at han kommer tilbake, også kvelden etter [...] er en opplevelse så intens at jeg umiddelbart, uten helt å kunne forklare det for meg selv, må gi dette arbeidet høyeste prioritet» (48). Han er medviten og umedviten på same tid, men blir, når det det kjem til stykket, drive av krefter han ikkje har kontroll over. Hovudpersonen har, enten han er klar over det eller ikkje, eit formål og ei hensikt med relasjonen. Om ikkje hovudpersonen ser det, så ser i alle fall lesaren det. Men i kraft av dette blir Silje redusert til eit middel. Silje som subjekt og person har liten betyding. Mykje tyder på at ho kunne ha vorte bytta ut med kven som helst annan. Men Silje ber på ein sårbarhet som hovudpersonen veit å utnytte. Som hovudpersonen på bakgrunn av sine usikre oppvekstvilkår truleg var eit lett offer for overgriparen i kyrkja, er truleg Silje eit lett offer for hovudpersonen. Med ei avdød mor, ein far som er mykje vekke, og ei stemor som slår, har ho truleg eit behov for å bli sett av ein vaksen. Dette veit hovudpersonen å utnytte. Han får eit overdrive behov for å beskytte ho mot farar, men går, som lesaren forstår, langt over streken for kva som er akseptabel og moralsk oppførsel.

Hovudpersonen er opphengt i å vise at han ser Silje. Men det er fleire eksempel som tydeleg illustrerer det motsette; nemleg at han verken ser eller tar omsyn til Silje. Hovudpersonen er til dømes i byrjinga i tvil om tenåringen er verkeleg eller berre ein fantasi: «Det er som om han ikke finnes. Som om han kommer ut av buskaset her i parken på visse tidspunkter så bare jeg, akkurat jeg, skal se ham. Som om han er min egen oppfinnelse» (59). I tillegg trur hovudpersonen lenge at tenåringen han har fått kontakt med, er ein gut. Det er ikkje før over halvvegs i forteljinga, over ein månad etter at han første gong såg tenåringen, at han innser at ho er ei jente (103). I løpet av denne tida har dei møttest og prata saman fleire gongar. Det at hovudpersonen så seint oppdagar at tenåringen er ei jente, kan vere eit bilde på kor lite syn han har for andre. Truleg er han så sterkt ramma av skam og trauma sine, at han ikkje har auge for andre enn seg sjølv. Heile denne tida han har «kjent» tenåringen, har han heller ikkje spurt kva ho heiter. Det er ikkje før nokre dagar etter at han oppdagar at ho er ei jente, at han litt tilfeldig spør: «Silje. Hun spytter det ut. Et navn. Hun heter Silje. Sitter der og heter noe» (112). Det som vanlegvis er noko av det første ein gjer når ein møter eit anna menneske, har ikkje falt han inn før no. Det forsterkar inntrykket av kor blind hovudpersonen er, og inntrykket av at Silje berre er eit objekt som kunne vore bytta ut med kven som helst andre. Viss det var slik at hovudpersonen berre såg dottera si i Silje, ville det vore meir naturleg om

han trudde tenåringen var ei jente, som seinare viste seg å vere ein gut. Det at han ser ein gut og ikkje ei jente, kan tolkast som at han sjølv i sterk grad identifiserer seg med den rotlause tenåringen.

I tillegg til at det verkar som hovudpersonen reduserer Silje til ei avspegling av dottera, blir det også antyda at han ser seg sjølv i Silje. Nokre gongar verkar det som han nærmast glir over i ho: «Din hud er min. Din smerte er min. Din vilje er min mørke vilje» (80). Slik eg ser det, kan dette utsegnen, som nærmast ordrett gjentek seg ved eit seinare høve (164), tolkast på fleire måtar. Ei positiv, men kanskje naiv tolking, er at hovudpersonen føler med Silje og smerten hennar, og klarar å setje seg inn i korleis ho har det. Men ei anna tolking, basert på kor blind hovudpersonen er for andre, er at han ikkje ser henne, men berre seg sjølv. På mange måtar var også han ein som ikkje vart sett. Han var aleine med trauma sine, og hadde truleg behov for at nokon såg korleis han hadde det. At han stadig gjentek for seg sjølv at han ser Silje, kan tolkast som ein måte å vege opp for at ingen såg han: «Hun føler seg ikke ønsket, i alle fall ikke sett, av voksne som har mer enn nok med seg selv» (135). Det er kanskje eit desperat forsøk på som vaksen å hjelpe seg sjølv som ung.

Ikkje gjensidig

Relasjonen hovudpersonen har til Silje, er ikkje basert på gjensidigheit, noko Buber meiner er ein føresetnad for eit forhold mellom eit Eg og eit Du. Hovudpersonen er på konstant jakt etter Silje. Skamlaust følger han etter og spionerer på henne. Berre ved nokre få unntak, er det ho som oppsøker han. Ikkje minst er «forholdet» deira til tider meir innbilt enn verkeleg. Det blir i stor grad levd ut i tankane til hovudpersonen. Som nemnt tidlegare, har han ein tendens til å mistolke situasjonar og gjere dei større og viktigare enn dei er. I tillegg lyg han til Silje ved fleire høve, for å halde ho hos han så lenge som mogleg, som då ho har vakna i den nye leilegheita hans på Sagene, er forvirra og redd, og ikkje kan komme seg fort nok vekk derfrå: «I første omgang må jeg få roet henne ned såpass at jeg kan gå ut og kjøpe brød. Du risikerer å besvime, jeger jeg. I skolegården. Det vil du ikke» (145). Det verkar ikkje som hovudpersonen ser, eller vil innsjå, kor skeivt forholdet til Silje er. Han blir i stor grad lurt eller distraherert av sine egne innbillningar og fantasiar. Han klarar ikkje, eller vil ikkje sjå, kor ukomfortabel han gjer ho. I alle fall ignorerer han motstanden hennar, og handlar ut frå egne behov. Dette er spesielt tydeleg i den tidlegare omtala episoden utanfor kyrkja, kor Silje gjentekne gongar spør om dei kan dra derfrå, men kor hovudpersonen ikkje vil gi seg. Jon Rognlien peiker i si bokmelding på korleis hovudpersonen blir blind av sin eigen

innbillingskraft: «Det er noe med den selvovertalelsen som hele tida pågår, kraften i å hylle seg inn i illusjoner, som minner om de store livsløgnerne» (2014). Hovudpersonen ser ikkje det etisk problematiske ved situasjonen, og innbillar seg at episoden eigentleg var meiningsfull og positiv for forholdet deira:

Samme hvordan jeg tolker denne episoden, er det positivt. [...] Jeg ser henne. Omsider. Hun har latt meg se seg. Jeg ser hva som drar i henne. Hva som gjør at hun må ut. Hva hun ikke kan ha mer av. Dette har hun vist meg. Lagt det fram i tilnærmet detalj, så langt det er mulig for henne. For meg. Som hun mener å kunne stole på. (120)

Den sterke innbillingskrafta minner også om hovudpersonens forhold til dottera. Såg han ikkje kor sjuk og plaga ho var, eller ville han ikkje sjå det? Kanskje var det slik at han erfarte dottera som eit «det», og berre såg det han ville sjå. Oda skulle vere den søte, gode og vellukka dottera. Det var ikkje rom for problem og mørke sider. Som tidlegare nemnd er kanskje dette eit mønster han arva frå mora si, som var oppslukt av musikken og berre såg det ho ville sjå.

Forholdet til Silje er verken basert på nærleik eller avstand. Ifølge Bubers filosofi blir Eg'et kun heilt i møte med eit Du (Buber 2003, 10). Slik eg ser det, klarar ikkje hovudpersonen å oppnå dette. Han blir i staden for meir og meir destruktiv både i omsyn til seg sjølv og andre. Det er som om hovudpersonen er fanga i ein vond spiral, som gjer ein lykkeleg utveg vanskeleg og kanskje umogleg. Han er splitta, og erfarer Silje som eit Det i staden for å møte ho som eit Du. Til trass for forsøk på å vere fatta, blir hovudpersonen drive av mørke, ukontrollerte krefter. I den samanheng verkar dette sitatet treffande: «Og i sannhetens hele alvor sier jeg deg: Uten Det kan mennesket ikke leve. Men den som lever bare med Det, er ikke menneske» (Buber 2003, 31).

6 Avslutning

Jakmans hovudperson er konstruert på ein måte som skapar usikkerheit hos lesaren. Hans vekslende mentaliseringsevne har ein forvirringsskapande effekt og held spenninga ved like. Dei store kontrastane knytt til refleksjonsnivå, dannar eit lite håp om forsoning og nestekjærleik. Samtidig har den vekslende pålitelegheita ein uhyggeleg effekt, fordi ho forsterkar inntrykket av at ingen er til å stole på, og aller minst hovudpersonen. Håpet minskar i takt med at det gradvis blir mørkare både estetisk og tematisk. Måten skifte av forteljar er gjort på, markerer også ein tydeleg nedgang. Skiftet mellom forteljaren i førsteperson fleirtal og førsteperson eintal skapar ein sterk kontrast mellom det normale og vellukka og det destruktive og skamlause. Det same gjer vekslinga mellom den kaotiske blandinga av notid, tilbakeblikk og hallusinasjonar og dei meir gjennomtenkte essayistiske partia. Slik eg ser det, heng mørket knytt til noir-tradisjonen og dei mørke kreftene som dominerer i hovudpersonen, uløysleg saman i romanen.

Den buberske tankegangen, kor det er mogleg å oppnå forsoning gjennom eit medvitent forhold til skulda, samt inderleg medmenneskeleg engasjement, fungerer som ein motpol til den psykologiske determinismen, og evner eit håp om at det gode kan sigre. Men i arbeidet med *Jakman* har det gradvis kome fram korleis alt i hovudpersonens liv på ein destruktiv måte heng saman. Som nemnt i delkapitlet om mentalisering, kan ein kanskje hevde at dei traumatiske overgrepa i kyrkja, i kombinasjon med ei alkoholisert og funksjonssvak mor, har gjort at hovudpersonen sjølv har fått underutvikla omsorgsevne. Det har truleg ført til at han ikkje klarte å fange opp signala frå dottera. Samtidig kan ein kanskje hevde at fortida gjer at han ikkje klarar å tenke rasjonelt rundt tapet av dottera, noko som fører til at han blir så intenst plaga av skuld. Når han gjennom Silje stadig blir minna på dottera og sine traumatiske opplevingar i barndomen, blir han overvelda og i dårleg stand til å tenke klart. Han forsøker på ny å lese behova til Silje, men feilar i enno større grad. Den sterke skamangsten tyder på at han er delvis medviten den avvikande oppførselen. Samtidig manglar han den nødvendige skamfølelsen og den avgjerande kontrollinstansen. Dette fører til ein feilslått etikk.

I tråd med noir er *Jakman* også meir overordna prega av moralsk degenerasjon. I likskap med hovudpersonen, har visjonane om hagebyen feila. Bror Hagemann har altså med *Jakman* skapt eit verk som viser dei mørke og uhyggelege skuggesidene ved det elles så trygge og «vellukka» området Ullevål Hageby. I den forstand fungerer romanen også samfunnskritisk.

Romanen avslører umoral og feilslått omsorg og eigenomsorg både på institusjons- og individnivå. I *Jakman* ber både menneske- og samfunnssyn altså preg av ein pessimistisk tendens kor mørket sigrar over lyset. I det høvet vil eg avrunde oppgåva med tittelsitatet: «Står og ser ut i nattemørket og vet at det bare kan bli verre» (79).

Litteraturliste

- Andersen, Hans Christian. 1964. *H.C. Andersens Nye Eventyr 1844-1848, eventyr optagne i Eventyr 1850 samt Historier 1852-55*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bergman, Kerstin. 2011. «7. Thrilleren». I Bergman, Kerstin og Sara Kärrholm *Kriminallitteratur: utveckling, genrer, perspektiv*, 123-141. Lund: Studentlitteratur.
- Buber, Martin. 1999. *Martin Buber on Psychology and Psychotherapy: Essays, Letters, and Dialogue*, redigert av Judith Buber Agassi. Syracuse: Syracuse University Press.
- Buber, Martin. 2003. *Jeg og du*. Omsett av Hedvig Wergeland. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Cohn, Dorrit. 1983. *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Engelstad, Arne og Elise Seip Tønnessen. 2011. *Film – en innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Freud, Sigmund. 1998. *Det uhyggelige*. Omsett av Hans Christian Fink. København: Rævens Sorte Bibliotek.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hagemann, Bror. 2014. *Jakman*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Hanson, Helen. 2013. «The Ambience of Film Noir». I *A Companion to Film Noir*, redigert av Andrew Spicer og Helen Hanson, 284-301. Chichester: Wiley Blackwell. Lest 18. april 2015. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118523728.ch17/pdf>.
- Jakhelln, Cornelius. 2014. «Stump vold i hagebyen». *Morgenbladet*, 31.10.2014.
- Kielland, Aksel. 2014. «Ugress i hagebyen». *Klassekampen*, 18.10.2014.
- Krøger, Cathrine. 2005. «De blyges hus». *Dagbladet*, 14.2.2005.
- Krøger, Cathrine. 2012. «Går seg vill i roman om å gå seg vill i livet». *Dagbladet*, 3.9.2012.
- Kvalshaug, Vidar. 2002. «Ubehagelighet og uhygge satt i system». *Aftenposten*, 13.8.2002.
- Laplanche, Jean og Jean Bertrand Pontalis. 1988. *The Language of Psycho-analysis*. London: Karnac Books.
- Lauritsen, Ellen Sofie. 2014. «Den brysomme mannen». *Aftenposten*, 21.9.2014.
- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Luhr, William. 2012. *Film noir*. Chichester: John Wiley & Sons. Lest 29. mars 2015. <http://onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9781444355956>.
- Ngai, Sianne. 2007. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.

- Nordanger, Dag Øystein og Hanne Cecilie Braarud. 2014. «Regulering som nøkkelbegrep og toleransevinduet som modell i en ny traumepsykologi». *Tidsskrift for Norsk psykologforening* 51, (7): 530-536.
http://www.psykologtidsskriftet.no/?seks_id=424651&a=2.
- Nordenstam, Carin, Geir Borgen, Marit Ihle og Morten Johansson. 2002. *Seksuelle overgrep mot barn- utvalgte temaer*. Oslo: Nasjonalt ressurscenter for seksuelt misbrukte barn. Lest 30. mars 2015. http://www.smiso-hordaland.no/images/stories/publikasjoner/seksuelle_overgrep_mot_barn.pdf.
- Rognlien, Jon. 2014. «Sterkt bilde av fortvilelse – i Ullevål Hageby». *Dagbladet*, 1.11.2014.
- Simonsen, Terje Gerotti. 2003. «Innledende essay». I Martin Buber *Jeg og du*, VIII-LIV. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Skårderud, Finn. 2001a. «Tapte ansikter: Introduksjon til en skampsykologi I. Beskrivelser». I *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, redigert av Trygve Wyller, 37-52. Bergen: Fagbokforlaget.
- Skårderud, Finn. 2001b. «Det tragiske mennesket: Introduksjon til en skampsykologi II. Teori». I *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, redigert av Trygve Wyller, 53-68. Bergen: Fagbokforlaget.
- Skårderud, Finn og Bente Sommerfeldt. 2008. «Mentalisering – et nytt teoretisk og terapeutisk begrep». *Tidsskrift for Den norske legeforening* 128, (9): 1066-1069.
<http://tidsskriftet.no/article/1685473/>.
- Stanzel, Franz Karl. 1984. *A Theory of Narrative*. Omsett av Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wærhaug, Sølvi. 2006. «Skriver om broren som døde av overdose. VG, 17.9.2006.

